إبراهيم الصلحي و صناعة الحداثوية الأفريقية و العابرة للقوميات

ترجمة : الأستاذ مصطفي أدم

« . . . لا تعدو اللوحة من أن تكون مرآة ، أداة ما، تأخذ المرء مجدداً إلى ذاته ، يقلّب النظر ملياً في دواخله ليعثر عليها ، و من ثـمّ ينطلق في التأمّل . »

إبراهيم الصلحي[1]

ظل الفنان التشكيلي السوداني إبراهيم الصلحي ،لما يربو عن الخمسين سنة ، أحد أهم رواد الحداثوية الإفريقية. تكمن مساهمته الجوهرية التأسيسية في حركة الحداثوية الإفريقية في الفنون المرئية و البصرية، لدرجة كبيرة ، في استمرارية انتاجه الفني و في اشتغاله المؤثر بفضاء الفكر و التنظير . كما يمكن أن نعزي ريادة مساهماته في حقلي اللانتاج الفني و التنظير الفكري أيضاً إلى إرثه العظيم ككاتب و ناقد و إلى المدى الواسع الذي اشتملت عليه أعماله الفنية التي نهضت بمهمة سبر أغوار كل ما يمكن استكشافه من استراتيجيات التلوين و الرسم. على كل ، يتطلب أمر استكناه جوهر مساهمة الصلحي في الحداثوية الإفريقية الكثير من الدقة الصارمة و الإلتزام التام بضرورة تجاوز الثنائيات التقليدية المستشرية في خطاب الفنون التاريخي ،مثل ثنائية الغرب و آخره . كما يتطلب الأمر أيضاً تجنب نموذج ثنائيات المركزية الأوربية في دراسة الحداثوية و الذي يولي الأهمية المركزية للغرب و هامش ضئيل لما يتم إلحاقه بالغرب من خارج أطر المركزية الأوربية. و بناء على ذلك، تنحو هذه الدراسة إلى موضعة مساهمة الصلحي في فضاءاته الثلاثة ؛ المحلي و القومي و العابر للقوميات ، حتى يتسنى لنا فضح المغالطات الكامنة في استنطاق الحداثوية عبر نموذج الثنائيات. تفتح لنا مثل هذه المقاربة المختلفة فضاءً واسعاً من التفسير و النقد لرد الحداثة الإفريقية و الإنتماء الحداثوي إلى وضعها في ماضيها و حاضرها و مستقبلها المحلي و العالمي.

تطرح إنجازات الصلحي رؤية نافذة و عميقة لمساءلة، وفي نفس الوقت موضعة، الحداثوية الإفريقية في إطار الحداثة كفكرةكونية، يحتل في سياقها التاريخ الإفريقي مكانه الطبيعي كجزء لا يتجزأ من التاريخ العالمي. لاشك أن الصلحي يتميز بمساهماته الإبداعية و الفكرية، تلك التي تسطع عبر فضاءات مجمل أعماله النادرة ومفرداته البصرية المبتكرة وأسلوبه المذهل،والتي ساهمت ،مجتمعة ، في تشكيل الحداثوية الإفريقية في الفنون التشكيلية بصورة جبارة. وبالرغم من تفرد مساهماته، إلاّ أن هنالك تشابه ساطع مع مساهمات رواد الحداثوية الأفارقة الآخرين ، مثل أسكندر بو غصين، دوميلي فيني ، إيرنست منكوبا (منسوبا) ،جيراردسوكوتو ومالانقاتانا نقويني ، ضمن آخرين ، ممن نهضوا طوال عقود من الزمان بمهمة تحوّل و إثراء الفنون البصرية

١. الصلحي ، المذكرات (مخطوطة لم تنشر بعد ، ٢٠٠٥)

التشكيلية الإفريقية . لم يتخلّف الصلحي عن المشاركة في تلك الرحلة المضنية ،إذ ظلّ في تجوال دائم طوال رحلة اشتغاله بهموم التشكيل و سمت مسيرته بميسمها .

طوال مسيرته الفنية ، جمع إبداع الصلحي بين الموتيفات ، التصاوير و الأساليب و الأشكال ، مستفيداً من مجموعة كبيرة من المصادر البصرية الكلاسيكية و التقليدية المستمدة من التقاليد البصرية الإفريقية والعربية و الإسلامية ،من جهة ، ومن الإرث الأوربي من جهة أخرى ، على حد سواء . لقدنجح الصلحي في خلق لغته و تطبيقاته الخاصة المتفردة في التلوين ، مما ترك اثراً لا ينمحي على مشهد الفنون الراهن . إضافة إلى ذلك ، استدعت تجاريبه في التلوين تماثلات جبّارة مع معاصريه الأفارقة ممن نقشوا فضاءات إبداعية خلاّقة في سياق المشهد الأدبي مثل شنوا أشيبي ، الطيب صالح، ونجيب محفوظ ، ضمن آخرين .لقدكان لإبداع الصلحي أثره التكويني التأسيسي المائز في أعمال جيل بأكمله من الفنانين السودانيين . كما أثمرت علاقاته الحميمة مع أقطاب المشهد الأدبي الإفريقي ،في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن الفائت ، في خلق مؤسسات إبداعية مثل اشتراكه في نادي إمباري في مدينة أبادان النيجيرية ، و هو ورشة عمل تجريبية تُعنى بالفنون و الدراما ابتدرها الألماني أُولي بيير وزوجته البريطانية الفنانة التشكيلية جيورجينا بيير . ضمت تلك الورشة شخصيات فنية و أدبية ، سطعت في سماء الأدب والمسرح والدراما و الفنون مؤخراً ، كانوا يتلمّسون خطاهم في دروب الآداب و الفنون حينها ، مثل وولي شوينكا ، شينوا أشيبى ، جيرالد فيليكس تشكايا ، جيكوب لورنس، و دينيس وليامز ضمن آخرين. لقد كان لمساهمة هؤلاء الأفذاذ ، خريجي ورشة نادي إمباري، الأثر العظيم في نمو الأداب و الفنونالأفريقية الحديثة . لا شك أن نمو و تطور تجربة نادي إمباري بتوجهاتها المتعددة التخصصات ، التي تجمع بين الفنون و الآداب و الدراما و المسرح ، قد شكّلت قمة باهرة من أخصب فترات الإبداع و الخلق و المبادرة في تاريخ الفن الإفريقي المعاصر.[2]

بينما لاقى التركيز على تعدد التخصصات في تجربة نادي إمباري هوىً في نفس الصلحي الخلاّقة ككاتب و فنان مُلوّن ، تبلورت رؤيته الحداثوية المتميزة في قدرته البارعة في إدغام و إقحام التعبيرات التشكيلية ، ذات البعد الإسلامي أو الإفريقي أو الأوربي المتأصلة في الحداثوية الإفريقية خلال القرن العشرين ، وتلك حداثوية عابرة للقوميات وعالمية في آن . استنباط استعارات جديدة للتعبير عن الذات و تمثّلاتها لا

٢ . نَفّذَ الصلحي الرسوم الإيضاحية للطبعة الأولى من ديوان الشاعر الكنغولي جيرالد فيليكس –تشيكايا (أسم الشهرة تشيكايا يو تاماسي ١٩٣٣–١٩٨٨) و الديوان بعنوان « نار الغابة » و نشرته دار أورفيوس الأسود و هي دار نشر أسسها أولي بيير في نيجيريا في أواخر الخمسينيات و بداية الستينيات .

يتأتى إلاّ لفنان ذي بصيرة نافذة ، يتعدّى أثره الخلاّق تخوم المحلي البيئي والجغرافي .

لم تنل إنجازات الصلحي ما تستحقه من تناول و قبول نقدى ، مثله في ذلك مثل معاصريه من الفنانين الأفارقة . العزل و التجاهل هو النتيجة المنطقية لممارسات الاستبعاد المنهجي و المنظم التي طالت الأعمال الفنية المهمة تلك و تهميشها ضمن النصوص التي أرخت للفنون في القرن العشرين وبداية الحادي و العشرين.[3]تناول إدوارد سعيد هذا الأمر بصورة صائبة و نافذة حيث ذهب إلى أن تاريخ الحداثوية الأوربية السائد تجاهل ، بصورة حاسمة ، الإضافات الهائلة التي رفد بها الفنانون و الثقافات من خارج السياق الغربي مراكز المدن العالمية الكبرى طوال القرن العشرين.[4] ساهم هذا التجاهل الفاضح في تكريس أنماط المحو و التغييب للتأثيرات الضخمة لهؤلاء الفنانين على ممارسات الفن الغربي الحداثوي فضلاً عن مساهماتهم الكبيرة لبلدانهم المضيفة الجديدة. إن إنتاجهم الفكري ، كما ذهب إدوارد سعيد أيضاً ، يحتل موقعاً أساسياً عند إعادة التفكير في ما تمثله الحداثة الكونية في تداخلها مع معاصريهم من الفنانين الأوربيين. الاعتراف بإنتاجهم الفكري و الثقافي الضخم لا يمكن أن يُعزى لفعل عشوائي من أفعال الخير و العطف ، و هو إنتاج لا يمكن أن يُفهم على أنه محض تأكيد لا إرادي لذاتية أصلية أو لثقافة مُستَعمرة »[5] .

و يبقى السؤال : كيف يمكننا أن نفسر ، و نؤسس نظرياً لمساهمة الفنانين من أمثال إبراهيم الصلحي في إطار السردية الإقصائية للحداثة و للحداثوية كما نُحتت في خاطر المؤسسة المدرسية الرسمية في تاريخ الفنون؟ و كما أوضحت في دراسة نشرت مؤخراً ، تطرح نظرية ما بعد الاستعمار نقداً مفيداً للخطاب السائد حول الحداثة،

٣ . للمزيد من النقاش حول مسألة الإقصاء أنظر : رشيد آريين ، « الحداثة و الحداثوية و مكانة أفريقيا في تاريخ الفنون في عصرنا « ، ثيرد تيكست (النص الثالث) ،مجلد رقم ١٩ عدد ٤ يوليو ٢٠٠٥ ص. ٤١٦–٤١٧ ، و أنظر أيضاً أولو أوقيبي، « الموقع الحقيقي لحداثوية إيرنست مانكوبا « ثيرد تيكست(النص الثالث) مجلد رقم ١٩ عدد ٤ يوليو ٢٠٠٥ ص ٤١٩

٤ . أنظر إدوارد سعيد ، الثقافة و الإمبريالية (نيويورك: ألفريد نووف ، ١٩٩٣) ص. ٢٤٢. أنظر أيضاً مقدمتي مع إفتخار دادي في ، « المقدمة : تفريغ أوروبا « في كتاب تفريغ أوروبا : دراسة نقدية ، تحرير صلاح م حسن و إفتخار دادي (روتردام: .... و متحف بيوجمانس فان بينينقن ٢٠٠١ (صفحات ١٢–٢٥

٥ . لاحظ إدوارد سعيد أيضاً أن مسح المراكز الحضرية الكبرى في القرن العشرين يكشف عن حضور طاغي للكتاب و الطلاب و الفنانين من المستعمرات السابقة ، بما فيها أفريقيا ، في كل من لندن و باريس و روما و عواصم أوروبا الأخرى . الثقافة و الإمبريالية (نيويورك: ألفريد نووف ، ١٩٩٣) ص. ٢٤٢

و ذلك بتوضيح حقيقة أن المصطلحات المستخدمة في المفاكرة حول الحداثة هي بالضرورة نابعة من المركزية الأوربية .[٦] و كما أوضح الكثير من منظري ما بعد الاستعمار ، يظل التركيز على التحولات الاجتماعية و التجارب الفنية الغربية هو الهم الأساسي للمؤسسة المدرسية ، و بناء على ذلك ، تتراجع التطورات الاجتماعية و التعبيرات الفنية من خارج المؤسسة التابعة للمركزية الأوربية إلى الدرجة الثانية من الأهمية بالنسبة للحداثة الغربية .[٧] من أكثر المساهمات تفاؤلاً في الخطاب النقدي للحداثة الغربية في مرحلة ما بعد الاستعمار هي فكرة ستيوارت هول الداعية إلى التخلي عن ثنائية المركز/ الهامش نهائياً و الأخذ بدلاً عن ذلك بدراسة أنماط استمرارية و تداخلات الحداثوية أينما كانت .في صدد الدفاع عن الحداثة كمشروع كوني غير قابل للتجزئة، يشدد هول على أن « العالم يتجه إلى الخارج و لا يمكن بعدئذٍ هيكلته حسب ثنائية علاقة المركز / الهامش، بل يجب أن يُفسّر باعتباره مجموعةً من [المراكز] المثيرة للاهتمام، و التي تختلف اختلافاً بائناً عن بعضها البعض ، إلاّ أن هنالك علاقة ما تربطهما في نفس الوقت. . . «[٨] و يضيف هول مؤكداً بصورة مقنعة تماماً « إذا ما فكر المرء في المكان الذي أُنجزت فيه الحركات الفنية المهمة، يجد أنها قد تحدث أحياناً في المركز ، و لكن من المؤكد إن الفنانين الأكثر إثارة للدهشة يعيشون في [المركز] و في

٦ . صلاح م حسن « حداثوية أفريقيا : ما بعد خطاب الحداثات البديلة » ساوث أتلانتك كوارترلي ، تحت النشر صيف ٢٠١٠ . لنقاش مستفيض و مستنير لمسألة المركزية الأوربية و قصورها الفكري ،أنظر سمير أمين : المركزية الأوربية (نيويورك : دار منثلي ريفيو للنشر ١٩٨٩)

٧ . في محاولاتي لدحض مثل هذا الموقف الإقصائي ، وجدت بعض المداخلات المفيدة للتنظير للحداثة الإفريقية و إعادة موضعة الحداثوية الأفريقية في إطار أوسع من النقاشات على مستوى العالم . أنظر إدوارد ، سعيد،الثقافة و الإمبريالية (نيويورك : ألفريد ،نووف ، ١٩٩٣) و دبيش جاكرابارتي ،تريّيف أوروبا : الفكر و الاختلاف التاريخي في مرحلة ما بعد الاستعمار (برينستون : دار نشر جامعة برينستون ٢٠٠٠) ، و تيموثي ميتشل ، « مرحلة الحداثة » في كتاب أسئلة الحداثة ، تحرير تيموثي ميتشل (مينابوليس : دار نشر جانعة مينسوتا ٢٠٠٠) ، و نواكي ساكي ، « خلخلة الغرب و حالة الدراسات الإنسانية « في كتاب تفريغ أوروبا : : دراسة نقدية ، تحرير صلاح م حسنٍ و إفتخار دادي (روتردام : .... و متحف بيوجمانس فان بينينقن ٢٠٠١ ، و أخيراً أنظر ستيوارت هول « متاحف الفن الحديث و نهاية التاريخ » في كتاب ستيوارت هول و سارات مهاراجي ، الحداثة و الاختلاف ، (لندن .... ٢٠٠١)

٨ . ستيوارت هول : « متاحف الفن الحديث و نهاية التاريخ » في كتاب ستيوارت هول و سارات مهاراجي ، الحداثة و الاختلاف ، (لندن .... ٢٠٠١) صفحات ٢١–٢٢ .

نفس الوقت في الهامش . »[٩]

يكرّس تيموثي ميتشل هذا الفهم البالغ الأهمية لمسألة التمثيل بصورة أكبر بالتشديد على الطرق التيٍ تجترحها الحداثة لإٍعادة طرح نفسها خارج إطار المركز عبر ترجمة تستصحب ، أدائياً، الاختلاف . كما هو الحال مع هول ، يحثنا ميتشل للانتباه لما هو حديث ، ليس ببساطة كسلسلة من الأحداث المفردة المنقطعة ، بل بتوهطّها على مسرح الحدث عبر عملية التكرار. من هذا المنطلق، تصير حداثة الهامش، عبر عملية التكرار المنتجة عبر ترجمات متوالية الحدوثتعمل على ترسيخ فكرة ما هو حديث، و لكنها في نفس الوقت ، تقلل باستمرار من أهميتها و ذلك (إمكانية حدوثها بالمصادفة) بفضح راهنيتها .[١٠]

يتفق كل من ميتشل و هول على الحاجة الملِّحة لتوسيع مدى فهمناللحداثة بدون الوقوع في فخ القوالب التبسيطية المُخلّة و المتعارضة في آن . هذه المهمة ، ليست أساسية فقط لأجل فهم تاريخانية التمثيل ، بل أيضاً و بنفس القدر من الأهمية ضرورية لتوسيع عملية الإٍنتاج المعرفي حول الحداثوية الأفريقانية ، و هي القضية التي سأحاول فيما يلي معالجتها بصورة محكمة قدر الإٍمكان و ذلك في إطار انجازات إبراهيم الصلحي المهنية و الفنية.

من المفيد هنا أن نقف قليلاً للإٍشارة إلى مجموعة السمات التي تؤسس لفهمنا للحداثوية الأفريقانية . هذا التأطير المختصر ضروري جداً لتهيئة الأرضية الضرورية لتسليط الضوء على الطرق التي استطاعت عبرها مساهمة الصلحي الاندغام الفعّال في هذا الضرب منٍ الممارسة التمثيلية. و نبدأ نقاشنا ، و لأجل تسهيل المقارنة ، بكلمة حول السؤال الملِّح حول التقسيم إلى مراحل بعينها. مثلاً، و مقارنة بأوربا، تبدو الفترة التي نشير إليها بأنها معاصرة / حديثة فيٍ أفريقيا هي في الحقيقة لاحقة لمثيلتها في أوربا كما أنها كظاهرة تبدو أكثر اضطراباٍ وتعرجاً . في بعض الأماكن ، مثل مصر و أجزاء أخرى من شمال أفريقيا ، أو في المستعمرات الاستيطانية السابقة مثل جنوب أفريقيا ، أفضى قرب الوقع المحلي لأوروبا أو الارتباط بأوروبا ، إلى ظهور بعض ملامح الحداثوية في الفنون و في المجتمع في وقت مبكر منذ منتصف القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين. و يظهر التناقض بجلاء ساطع إذا ما أخذنا في الاعتبار تجارب مناطق أخرى في غرب و وسط أفريقيا، حيث أطلّت الحداثوية برأسها كظاهرة في

٩ . ستيوارت هول : « متاحف الفن الحديث و نهاية التاريخ »

١٠ . تيموثي ميتشل ، « مرحلة الحداثة »

منتصف القرن العشرين كنتاج مباشر لعمليات الاستعمار و مرحلة ما بعد الاستعمار. و عليه يكون الانتماء الواعي لتيار الحداثوية يشي بحالة من التحوّل الاجتماعي و الثقافي و الفني مرتبط بحقبة الاستعمار و بمختلف أشكال النضال ضد المستعمر .في هذا الإطار البالغ التعقيد، يشكّل التقاطع بين الفنون البصرية و النضال للتخلُّص من الاستعمار لحظة مفصلية في تاريخ الحداثوية في أفريقيا بكاملها. و يندغم مع هذه اللحظة المفصلية صعود الشعور القومي و مشروع بناء الدولة القومية. على كل حال، يجب أن نحتاط قليلاً هنا بالتأكيد على أن تجربة الحداثوية في إفريقيا هي بالضرورة حالة انتقالية غير ثابتة ، كونها تنطرح كتجسيد حي لعولمة من نوع ما ، خاصة عندما نأخذ طبيعة الإيديولوجيات و البرامج و الاستراتيجيات المصاحبة لها و المعتمدة لدى قادة حركات التحرر و الاستقلال الأفريقي في الاعتبار .تدّعى هذه الإيدولوجيات ، مثل الماركسية و الإشتراكية و اللبرالية ،أنها صالحة لكل أفريقيا (بان أفريكان) بل أممية المنحى أيضاً ، بينما هي مستنفرة للنضال فقط داخل إطار القومية الواحدة في واقع الحال. تتضح هذه الدينامية المصاحبة لظهور معالم الحداثوية في أفريقيا أكثر وضوحاً إذا ما أمعنّا النظر في دور الأوربيين و المديرين الاستعماريين و المعلمين ذوى النزعة اللبرالية تحت الإدارة الاستعمارية و المبشرين الذين ساهموا ، كل باسبابه و دوافعه المختلفة ، في إعلاء شأن حركات الفن الحديث في أفريقيا .[11] إذن ، علينا ان نضع الحداثة الأفريقية و تجلياتها في هذه النسيج المجتمعي الذي استدعته التحولات التاريخية المصاحبة . لقد كان لتخلّق حركات جديدة في كل مناحي الفنون و الحياة الاجتماعية أثر كبير في حالة الصلحي و مدرسة الخرطوم ، و هو جهد يتجهه ، في المقام الأول ، نحو تخيلات جديدة و ما يصاحبها من تراكيب حديثة للتعبير المجازي عن الذات ، و هو جهد عظيم سنناقشه في الصفحات التالية.

الصلحي : مدرسة الخرطوم و تخلّق الحداثوية السودانية

ولد إبراهيم الصلحي في العام ١٩٣٠ في مدينة أمدرمان التاريخية في السودان ، و درس في مدرسة التصميم و كلية غردون التذكارية و شعبة الفنون في معهد الخرطوم الفني (تطورت شعبة الفنون لاحقاً إلى كلية الفنون الجميلة و التطبيقية) بين عامي ١٩٤٨–١٩٥١ ، و تخصص في التلوين. في الأعوام ١٩٥٤–١٩٥٧

١١ . أنظر صلاح م حسن ، « التجربة الحداثوية في الفن الأفريقي : التعبير البصري عن الذات و الجماليات عبر الثقافات » في قراءة المعاصر : الفن الأفريقي من النظرية إلى سوق الفن « تحرير أولي أوقويبي و أوكوي إينوزور (لندن و كامبريدج: .... و الإم أي تي ١٩٩٩) صفحات ٢١٤–٢٣٥

درس التلوين و المخطوطات في كلية إسليد ، التابعة لكلية لندن الجامعية ، كما درس التصوير الفوتغرافي (أبيض –أسود) في قسم الصحافة التابعة لمدرسة الدراسات العامة في جامعة كولمبيا في نيويورك ١٩٦٤–١٩٦٥ . بالإضافة لمساهمته المتميزة في « نادي إمباري « في نيجيريا في بداية الستينيات، ترأس وفد الفنانين السودانين الذي شارك في المهرجان الثقافي الأول للفنون السوداء في داكار في عام ١٩٦٦، كما شارك في المهرجان الثقافي لعموم أفريقيا للفنون في الجزائر في عام ١٩٦٩. ساهمت هاتان الفعاليتان بصورة كبيرة في تكوين حركة فنية لعموم أفريقيا كما ساهمت في تخلّق جمالية إفريقية عابرة للقوميات وسط الفنانين في أفريقيا و الفنانين الأفارقة في المهجر.[12] شارك الصلحي بهمة و نشاط في سلسلة منتظمة من الأحداث التاريخية غير العادية مثل مهرجان الشباب العالمي الذي عُقد في وارسو في عام ١٩٥٥ ، و الذي كشف عن عالميته و انفتاحه على الآخر ، في زمن محفوف بالاستقطاب الإيدولوجي الحاد و الذي قاد إلى إسدال الستار الحديدي بين الشرق و الغرب على مدى أكثر من نصف قرن . عمل الصلحي ايضاً كمحاضر و كممتحن خارجي في عام ١٩٧٠ في قسم الفنون بجامعة ماكريري في كمبالا عاصمة يوغندا و سافر إلى الولايات المتحدة بصفة فنان مقيم بمنظمة اليونسكو و زميل بمؤسسة روكيفلر و عاش في نيويورك و سافر عبر الولايات المتحدة و المكسيك و البرازيل في أوائل الستينيات من القرن المنصرم.

عُرضت أعمال الصلحي الفنية في مختلف أنحاء العالم و قد تم اقتناء بعضها من قبل الكثير من متاحف الفنون الرئيسية في أفريقيا و العالم العربي. كما عُرضت أعماله ضمن مقتنيات متحف الفن الحديث و متحف المتروبوليتان في نيويورك و متحف الإثموسيان و الكثير من المتاحف العامة و الخاصة في جميع أنحاء العالم. طوال هذه الفترة من اشتغاله بالفنون ، شغل الصلحي العديد من المناصب المهمة كشخصية ثقافية مهمة يُسْدي النصح للحكومات السودانية و غيرها في شئون السياسات الثقافية في أفريقيا و العالم العربي. في السودان ، تقلد منصب وكيل وزارة الثقافة و الإعلام و لعب حينها دوراً اساسياً في إنشاء مصلحة الثقافة في الفترة من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٦ . ويعتبر انشاء هذه المصلحة معلماً رئيسياً في تاريخ السودان الحديث. و رغماً عن أن فترة توليه مهام وكيل وزارة الثقافة لم تدم طويلاً و انتهت بصورة درامية باعتقاله لفترة امتدت لستة أشهر ،بُعيد إنقلاب عسكري فاشل في سبتمبر ١٩٧٥،

١٢ . و كمثال لهذه الحركات نذكر أفركوبرا بقيادة فنانين أفارقة في الولايات المتحدة . أنظر جيف دونالدسن » أفريكوبرا و الصلات عبر الأطلنطي » في سبع قصص عن الفن في أفريقيا . (باريس و لندن صالة فلاموريان و وايت شابل للفنون ، ١٩٩٥) صفحات ٢٤٩–٢٥١ .

لكنها اشتملت على العديد من الإنجازات الملحوظة ، و على رأس تلك الانجازات يجئ دفاعه المستميت عن حتمية خلق البنية التحتية الملائمة للإنتاج الثقافي في السودان المعاصر رغم أنف السياسات المحافظة السائدة. فضلاً عن دفاعه الدؤوب عن الفنانين السودانيين و الأفارقة ، تظل مساهمته بأعماله كفنان تشكيلي دين معلق في رقاب الكثيرين . عاد الصلحي للسودان في أواخر خمسينيات القرن الفائت بعد تخرجه في مدرسة إسليد للفنون في إنجلترا و عمل بتدريس الفنون لعدة سنوات في كلية الفنون الجميلة و التطبيقية في الخرطوم ، و التي تعتبر في ذلك الزمان من أكثر مراكز الإبداع الخلاّق في أفريقيا ، و سطع نجمه كمثال يُحتذى للحركة الفنية الناهضة حينها و التي عُرفت لاحقاً باسم مدرسة الخرطوم. و لقد شكّلت كلية الفنون جسراً لربط الفنانين التشكيلين السودانيين بتقاليد الفن الأوربي من حيث التقنيات و المواد و الأشكال. ظهرت « مدرسة الخرطوم « كحركة مهمة في فضاء الفنون النشكيلية تميزت برؤية جمالية و اسلوبية خاصة بها.

رغماً عن ان التجربة الحداثوية في الفنون التشكيلية السودانية متعددة الجوانب و الأوجه ، إلاّ أن جذورها تعود إلى نظام التعليم الاستعماري تحت التاج البريطاني ، و بالتحديد إلى بداية نشوء التعليم العالي في السودان. [13]و بناء على ذلك ،يجدر بنا أن نذكر أن العديد من الفنانين العصاميين قد بدأوا بالعمل بمثابرة و إخلاص منذ العشرينيات القرن المنصرم في ابداع أعمال تنهج منهج الحداثة و كانوا بمثابة تمهيد لظهور الفنانين المدربين تدريباً أكاديمياً لاحقاً. لسوء الحظ، لم تؤخذ مساهمة هؤلاء الفنانين مأخذ الجد و لم يبذل في دراستها الجهد الذي تستحق و لم يوثق لها بما يحفظ إرثهم الثر من الضياع باعتبارهم غير مدربين أكاديمياً و ينطلقون في أعمالهم من محض فطرة موغلة في السذاجة. و يمكن أن نُفسّر ، بثقة تامة ، ظاهرة هؤلاء الفنانين العصاميين كنتيجة للتوسع في نمط العيش الحضري خلال الفترة الاستعمارية ، و تحديداً في العشرينيات و الثلاثينيات من القرن العشرين ، و ظهور احتياجات جمالية ضرورية مرتبطة بذلك النمط مما استدعى ظهور أنماط جديدة مغايرة في الموسيقى و

١٣. محمد عمر بشير : السياسة التعليمية في السودان : ١٩٨٩–١٩٥٩ (أوكسفورد : كلاريندون للنشر ، ١٩٦٩) صفحات ٢٣–٢٤.

الشعر و الفنون البصرية ، على حد سواء. [14]

في حقل التعليم النظامي ، يمكن إرجاع كلية الفنون الجميلة و التطبيقية في الخرطوم إلى بداية عقد الثلاثينيات من القرن العشرين ، حيث أنشات شعبة للفنون ضمن كلية غردون التذكارية (جامعة الخرطوم حالياً) تطورت شعبة الفنون لتصير مدرسة التصميم في عام ١٩٤٦ ، و قد لعب العديد من البريطانيين و الأجانب الغربيين، مثل المرحوم جان – بيير قرينلو ، دوراً كبيراً في تصميم مناهج تؤهل طلبة مدرسة التصميم في مهارات النجارة و الرسم الهندسي و المساحة و التصميم.[15]في عام ١٩٥١ ، تم تحويل شعبة الفنون من كلية غردون التذكارية لتنضم إلى معهد الخرطوم الفني (صار لاحقاً معهد الكليات التكنولوجية) و من ثمّ أخذت أسم كلية الفنون الجميلة و التطبيقية في عام ١٩٧١. و تعتبر هذه المؤسسة الرائدة الآن كلية شبه مستقلة تابعة لجامعة السودان للتكنلوجيا . و منذ بدايتها الأولى تم تصميم مناهج كلية الفنون ، عبر مراحل تطورها المختلفة تحت مسميات مختلفة ، على خطى تقاليد الفن الأوربية و

١٤. بدأ بعض الفنانين العصاميين الذين تعرّفوا على التقاليد الأوروبية في التلوين و الأشكال الأخرى من الفنون في بعض المدن الكبرى مثل الخرطوم و ود مدني و الأبيض ، بدأوا في انتاج أنواع جديدة من الأعمال الفنية التي تشمل في الغالب مناظر طبيعية تمثل الحياة الريفية و الحضرية في وقتهم كما رسموا بورتريهات لأنماط من النساء في الريف و في الحواضر المدينية يرتدين ملابس فلكلورية تقليدية أو يطلقن شعرهن على الطريقة التقليدية ، بالإضافة إلى شخصيات تاريخية مهمة . و على سبيل المثال، طبقت شهرة على عثمان ، الذي نشط طوال الثلاثينيات و الأربعينيات ،الآفاق و أحتل مكان الريادة بين هؤلاء الفنانين العصاميين . هنالك أخرون مثل « عيون كديس « و هو لقب أطلق على فنان اشتهر بقدرته الفائقة على نسخ البورتريهات و رسم الوجوه بصورة متقنة تماماً ، و كذلك « جحا « و هو ملّون بارع و مصمم لافتات كما عُرف بأداء حركات سحرية كما الحواة . أمّا أكثرهم شهرة فهو أحمد سالم ، الذي استمر في العمل بنشاط فائق حتي الستينيات و نجح في تطوير أسلوب لا يمكن تمييزه عن الأعمال التي قام بنتفيذها فنانون مدربون تدريباً أكاديمياً تبنوا أسلوبه في التلوين و الرسم. سوّق هؤلاء الفنانون أعمالهم بين بعض كبار التجار الأثرياء التقليدين (و أحياناً تنفذ أعمالهم بناء على طلب مسبق من هؤلاء) يمكن أن تُرى معروضة في صالونات البيوت و المطاعم و المقاهي . قام بعضهم بعرض أعمالهم في أماكن عامة و بالتالي ساهموا في إدخال ثقافة المعرض الفني .

١٥. كما علمت في مقابلة مع الفنان السوداني عثمان وقيع الله (لندن يوليو ١٩٩٣) و إبراهيم الصلحي ، أكسفورد ، ٢٠٠٣) ، أن جان– بيير قرينلو ، مؤسس كلية الفنون الجميلة و التطبيقية ، كان لبرالي إنساني تأثر كثيراً بآراء وليام موريس و جون راسكن و حركة الفنون و الحرف البريطانية . لقد كان ملّوناً بارعاً و موسيقياً برع في العزف على عدة آلات موسيقية ، و كان مشهوراً أيضاً بتمكّنه التام من أداء العديد من الأغنيات السودانية غناءً و عزفاً، كما كان يتحدث العامية السودانية بطلاقة تامة ومحبوباً جداً من جميع طلابه السودانيين. لقد لعب قرينلو دوراً شبيهاً بذلك الذي لعبه كل من كينيث ميوري في نيجيريا و مارقريت ترويل في يوغندا و فرانك ماكوين في زيمبابوي .

طُرحت العديد من المساقات في ذلك الاتجاه ، مثل التلوين ، النحت ، فن الخط العربي ، التصمصم الجرافيكي ، و الخزف و النسيج . و تم لاحقاً إدخال مساقات نظرية مثل علم الجمال و تاريخ الفنون و التصميم في أواخر السعينيات و اوائل الثمانينات من القرن الفائت.[١٦]

شكّلت الأعمال الفنية التي أبدعها جيل الرواد من خريجي شعبة الفنون ، و قد سافر معظمهم للدراسة في بريطانيا في عامي ١٩٤٤ و ١٩٤٥، النواة الأولي للحركة الفنية الحديثة في السودان . و تعكس تلك الأعمال بجلاء شديد التزامهم الكامل بتقاليد الفنون الغربية التي تدربوا عليها إبّان دراستهم في بريطانيا و ذلك من حيث الأشكال و الأسلوب و الحساسية الجمالية . لم يكن من الممكن تفادي هذا الأثر الأوربي الواضح رغماً عن أن موضوعات أعمالهم كانت سودانية خالصة ، إذ كانت معظمها مستقاة من بيئهم المحلية و معارفهم الحياتية كسودانيين في المقام الأول . على كل ، شكّل عثمان وقيع الله الاستثناء الوحيد المتفرّد عن هذا الاتساق المنسجم بين ابناء جيله ، إذ عمد إلى التجريب المثابر في سبر أغوار فنون الخط العربي و الذي قاده إلى اجتراح أسلوب متفرد و استثنائي في حركة الفنون التشكيلية السودانية الحديثة.[١٧]لقد استأثرت القيم الجمالية لأشكال الخط العربي الكلاسيكي و تناسق الضوء و العتمة فيها باهتمام وقيع الله البالغ . و ليس هنالك ثمّة شك في اتقانه العظيم للمهارات و الأساليب التقليدية في الخط العربي حيث ظهر ذلك بجلاء لا تخطئه العين في العديد من أعماله الأولى و من ضمنها تصميمات الخط المحفور على الرخام على ضريح النبي محمد في المدينة المنورة في المملكة العربية السعودية .

ساهمت أعمال عثمان وقيع الله بصورة حاسمة في تحرير الخط العربي من الأسر التقليدي في إطار النص المقدّس و أيضاً في استكشافاته الجسورة في إمكانيات التعبير

١٦ . بصعود الحكومة الإسلامية إلى سدة الحكم عبر إنقلاب عسكري في السودان عام ١٩٨٩ تدهورت معايير التدريس و المرافق و الإمكانيات كثيراً في كلية الفنون الجميلة و التطبيقية . هاجر العديد من أبرع الفنانين و الأكاديميين و أجبر البعض الآخر على الهجرة و بقي من بقي ليتعرض للقمع و القهر و الإذلال . يترأس قسم الثقافة الآن عناصر تنتمى إلى حزب المؤتمر الوطني الحاكم .

١٧ . بعد أن أنهى دراسته بمدرسة كامبرويل للفنون في لندن ، ١٩٤٦–١٩٤٩ التحق عثمان وقيع الله بمدرسة الخط العربي و كلية الفنون التطبيقية في القاهرة . وهو أيضاً شاعر مفوه و صحافي و مذيع . بعد عوته إلى السودان في عام ١٩٥١ عمل بالتدريس في كلية الفنون الجميلة و التطبيقية حتى العام ١٩٥٤ حيث أسس استوديو عثمان في مركز الخرطوم ، و هو مكان لإلتقاء الفنانين و الآخرين المهتمين بالفنون ، و استمر ذلك حتى ١٩٦٤ . ساهم استوديو عثمان في تصميم و تنفيذ أعمال ذات أهمية تاريخية كبيرة متصلة بمرحلة نيل السودان لاستقلاله ، و كمثال لذلك نفّذ عثمان الخطوط التي تضمنتها أول عملة سودانية .

الخطوطي مستخدماً نصوصاً عربية غير تقليدية من الشعر و النثر . لقد تأكد لاحقاً تأثير هذا التجريب الثوري في فضاءات التجريد الخطوطي لوقيع الله على تلاميذه و منهم إبراهيم الصلحي و أحمد شبرين الذين شكّلا معاً أعمدة الحركة التشكيلية في أواخر الخمسينيات و التي صارت ، مع بداية الستينيات إلى ما يعرف ب « مدرسة الخرطوم » و هي من أكثر الحركات الفنية تميزاً و تأثيراً على الحركة التشكيلية السودانية الحديثة . [١٨] و ساهم الإثنان لاحقاً في تمهيد الطريق أمام الجيل اللاحق لهما من الفنانين مثل مجذوب ربّاح و تاج السر أحمد و عامر نور ممن استطاعوا المضي قدماً في إنجاز إبداعاتهم التشكيلية المتفردة .

لقد أثار ت قضية أصل التسمية باسم « مدرسة الخرطوم » جدلاً واسعاً في الكتابات المعنية بالبحث عن جذور الحركة التشكيلية الحديثة في السودان . ترعرعت الحركة التشكيلية الناشئة في السودان تحت رعاية و دعم الغربيين الأجانب و المهتمين باقتناء الأعمال الفنية و نقاد الفنون . [١٩] أمّا حالياً فيعتبرها ، الكثيرون من رواد « مدرسة الخرطوم « المؤسسين ، أنها كانت مجرد خطوة مؤقتة أو عتبة من العتبات على طريق تطورهم الفني ، و تبرأ آخرون تماماً من انضماهم إليها كحركة متفردة في التشكيل بينما أعلن آخرون انهم لم يرغبوا أصلاً في الانضمام إليها إليها باعتبارها « مدرسة » متفردة على الرغم من انخراطهم في نشاطاتها كحركة واسعة .

لم ينخرط فنانو « مدرسة الخرطوم « في إطار تنظيمي بصورة مؤسسة ، كما لم يعملوا معاً كورشة عمل واحدة . لم يصدر عن أعضائها بيان تأسيسي أو مانيفستو يؤطر بالتفصيل لتجهاتهم النظرية أو الإفيديولوجية كما هو الحال مع حركات أخرى

١٨ . باستثناء عثمان وقيع الله ،لم تكن هنالك أي توجهات فلسفية أو ميول جمالية واضحة المعالم ظاهرة للعيان خلال هذا الفصل الأول من تاريخ الفن الحديث في السودان ، كما لم يكن هنالك أي طرح جاد لقضايا ذات صبغة اقتصادية – اجتماعية أو فكرية . أنجز وقيع الله أعمالاً عظيمة في غاية الاتقان اعتمدت على معالجات فنية (غير دينية المنحى) في سلسلة أعماله المعتمدة على تنويعات خطوطية حول مواضيع مرتبطة بالنص القرآني ، مثل « الأنبياء » أو « ألحروف النورانية » . تمثل مجموعة الأعمال المرتبطة بالشعر السوداني الحديث مثال رائع لاستكشافاته العلمانية المنحى . ثابر عثمان في تجاريبه الاستكشافية في هذين الموضوعين ، و قد اسماهما « البعد الثالث » و « البعد الرابع » حتى مماته في ٢٠٠٧ . ربما أحسّ هؤلاء الرواد بالتحدي الكبير بضرورة إتقان هذه المهارات الأكاديمية أو ربما تأثرو لدرجة ما بالمدرسين البريطانيين الجامدين و غير الملهمين الذين سوّقوا بضراوة لفكرة « الفن من أجل الفن »

١٩ . كان أول من استخدم تسمية « مدرسة الخرطوم » هو دينيس وليامز، الملوّن و عالم الأثار و الناقد الفني الراحل و هو من أصل غوياني . عمل بالتدريس في كلية الفنون الجميلة و التطبيقية في أواخر الخمسينيات و أول الستينيات ، و ما زال صدى أفكاره يتردد عند العديد من نقاد الفن و مؤرخي الفنون .

في أماكن أخرى من العالم. كما إن المدرسة لم تهتم مطلقاً باصدار كتابات نقدية لتعضيد اهتماماتهم الجمالية أو آرائهم التشكيلية. و بناء على ما سبق ،يمكن النظر إلى « مدرسة الخرطوم» على أنها أحد تمظهرات حركة حداثوية سودانية قيد التَخَلّق و هي حركة شديدة التعقيد و متعددة الأوجه ، حيث يتضح ما ذهبنا إليه هنا بجلاء إذا ما وضعنا « مدرسة الخرطوم» فى سياق خطاب الحداثة ضمن تقاليد بيئة ما بعد الاستعمار الفكرية في السودان.

ما تم توضيحه و شرحه حتى الآن فيما يتعلق بالفن و الحداثة لا ينفصل عن معرفة أكثر عمقاً بطبوغرافيا الثقافة السودانية بصورة عامة. يعتبر السودان من أكثر الدول الأفريقية من حيث التنوع الثقافي إذ يمكن القول بأن معظم اللغات و الأعراق الأفريقية تجد لها موطئ قدم في ترابه. [٢٠] و لأسباب سياسية و أيدولوجية ، تمحورت هذه التعددية في مجموعتين ثقافيتين ؛ الأولي منهما إسلامية العقيدة و عربية الهوى و الثقافة ، مختلطة بما سبق تسرب الإسلام من عناصر ثقافية–عرقية محلية ، و تنتشر في وسط و شمال السودان . أمّا المجموعة الثانية فتتكون من مجموعة من عناصر الثقافات الأفريقية و تنتشر في جنوب السودان و بعض هوامش الشمال و هي في الغالب مسيحية أو أرواحية المعتقد.

في إطار بيئة التنوع هذه ، تعايشت أشكال الفنون المتنوعة البالغة الثراء جنباً

٢٠. لقد أثارت قضية التنوع الثقافي في السودان و العلاقة المتوترة بين العنصرين الثقافيين الأساسيين في السودان اهتمام علماء الاجتماع و المؤرخين و أساتذة العلوم السياسية ، الذين حاولوا جاهدين النهوض لنصرة فريق على آخر و منهم من عمل على المصالحة بينهم بطرح فكرة حل التناقض عبر بديل ثالث تأتلف فيه بتسامح و وئام. أنظر أر. سي. ستيفنسن : « أهمية السودان للبحوث اللغوية» في كتاب السودان في أفريقيا تحرير يوسف فضل حسن (الخرطوم ، منشورات معهد الدراسات الأسيوية و الإفريقية ، دار نشر جامعة الخرطوم ، ١٩٧١) صفحات ١١–٢٥ ، و أنظر أيضاً محمد عمر بشير ، التنوع الثقافي و الوحدة الوطنية في السودان ، (الخرطوم ، منشورات معهد الدراسات الأسيوية و الإفريقية ، دار نشر جامعة الخرطوم ، ١٩٨٠) و مدثر عبدالرحيم « العروبية و الأفريقانية و الهوية في السودان « في كتاب « السودان في أفريقيا ، يوسف فضل حسن (الخرطوم ، منشورات معهد الدراسات الأسيوية و الإفريقية ، دار نشر جامعة الخرطوم ، ١٩٧١) صفحات ٢٤٤–٣٩ ، أنظر عبدالمجيد عابدين ، تاريخ الثقافة العربية في السودان (بيروت ، دار الثقافة، ١٩٦٧) و أنظر ُلى مزروعي « تهميش السودان المتعدد» في كتاب السودان في أفريقيا ، يوسف فضل حسن (الخرطوم ، منشورات معهد الدراسات الأسيوية و الإفريقية ، دار نشر جامعة الخرطوم ، ١٩٧١) صفحات ٢٤٠–٥٥، أنظر محمد عبدالحي ، الصراع و الهوية : البويطيقيا الثقافية في الشعر السوداني المعاصر (الخرطوم ، منشورات معهد الدراسات الأسيوية و الإفريقية ، دار نشر جامعة الخرطوم ١٩٧٦) محمد المكي إبراهيم ، الفكر السوداني أصوله و تطوره (الخرطوم: وزترة الثقافة و الإعلام ، ١٩٧٦)

إلى جنب مع إرث تشكيلي ضارب في القدم و يعود تاريخه إلى التقاليد الثقافية لحضارتي كوش و مروي. و كنتيجة لهذا التنوع الثقافي صار أمر البحث عن قاسم مشترك تتمركز حوله ما يمكن أن يسمّى « ثقافة سودانية وطنية / قومية « يتقاطع مع كل عناصر تلك التعددية الدينية و الإثنية و الثقافية ، صار هذا السؤال عصي الإجابة هو النقطة المحورية لوعي وطني جديد يتم التعبير عن مكنوناته في الأدب و الفنون في غالب الأمر . و غالباً ما تجاوز ت الجهود المبذولة من أجل ترسيخ تعريف موحد للثقافة السودانية الواقع السياسي و الاجتماعي، مستشرفة آفاق إبداعية تتلخص في فكرة الهجنة الثقافية و الخلاسية العرقية. و ما لبثت تعابير مفصلية جامعة مثل « الثقافة السودانية « و « الهوية السودانية » و الأدب السوداني » و « الفن السوداني » تحتل مكان القلب من الخطاب المعرفي الخاص بكل مجال من المجالات الأربعة أعلاه ؛ أي مجالات الثقافة و الهوية و الأدب و الفن ، و التأسيس لمفردات وعي إجتماعي جديد. [٢١] و لقد فطن إلى هذا السؤال الناقد الأدبي الفذ ، و محرر مجلة الفجر ، حمزة الملك طمبل باكراً ، منذ ثلاثينيات القرن الماضي، فأعلن : « إن الهوية السودانية هي مثال أعلى نتطلع إليه نحن السودانيون و من الواجب أن تنعكس في كل أعمالنا ». [٢٢] تطور هذا المثال الأعلى ليصير إلى حركات فكرية ناشطة تتسم بتنازع و تناغم الهويات. [٢٣]

تعود جذور « مدرسة الخرطوم» كمدرسة في الفن التشكيلي، بصورة بالغة التعقيد، إلى ذلك النزوع الوثّاب إلى تكريس هوية سودانية مشتركة ، و الذي وسم الحركات الفكرية السودانية في مرحلة ما بعد الاستعمار بسمته. إن أكثر ما يفيدنا هنا في محاولة تقصّي الأصول الفكرية ل « مدرسة الخرطوم» هو فهم العلاقة التي تربطها مع مجموعة من الشعراء و الروائيين و النقاد الأدبيين ،اجتمعوا تحت مظلة ما عُرِفَ ب « مدرسة الغابة و الصحراء « و يمثلها من الشعراء و النقاد أمثال محمد عبد

٢١. محمد عبدالحي ، الصراع و الهوية : البويطيقيا الثقافية في الشعر السوداني المعاصر (الخرطوم ، منشورات معهد الدراسات الأسيوية و الإفريقية ، دار نشر جامعة الخرطوم ١٩٧٦) صفحات ٦–٧ . للمزيد من المسوحات المتأخرة للتطورات في الأدب السوداني بما ذلك السنوات التأسيسية في الثلاثينيات و ظهور الأندية و المجموعات الأدبية أنظر : إيمان النور ، « الوطنية و صعود الرواية السودانية» في كتاب ، طريق لم يُطرق كثيراً : تأملات في أدب القرن الأفريقي « ترنتون ، نيو جيرسي : دار نشر البحر الأحمر ، ٢٠٠٨) صفحات ٣٦٩–٤٠٤ .

٢٢. حمزة الملك طمبل ، « مقال ة حول الأدب السوداني « الفجر مجلد ٣ العدد ١ مارس ١٩٣٧ و ص. ٣

٢٣. محمد عبدالحي، الصراع و الهوية : البويطيقيا الثقافية في الشعر السوداني المعاصر (الخرطوم ، منشورات معهد الدراسات الأسيوية و الإفريقية ، دار نشر جامعة الخرطوم ١٩٧٦)ص ١٣

الحي و محمد المكي إبراهيم و صلاح أخمد إبراهيم . و لقد كان الهاجس الفكري و الأيدولوجي لهذه المجموعة من الأدباء ، و الذين سطع نجمهم لاجقاً في سماء الأدب و الفكر ، هو خلق « أدب و فنون و جماليات سودانية حقيقية » .[24]دعم الانتاج الأدبي لهذه المجموعة من الأدباء و النقاد المحمول الرمزي لأسم « الغابة و الصحراء » ليس فقط من حيث تمثّل تداخل البيئة الجغرافية للسودان بل أيضاً من منطلق هجنته الثقافية بعناصره المستمدة من الإرث الإسلامي و تلك المستمدة من الثقافة الإفريقية .[25] و كما جاء في الديوان الشعري المؤثر لمحمد المكي إبراهيم بعنوان « أمتي » :

« جاموس الغابة و وعل الواحة أمتنا . . .
أفياء الأمن الممتدة
خطوات الخيل المعتدة
ضرس الإيمان الضارية الصلدة » .[26]

كما أسهم صلاح أحمد إبراهيم بدوره في تدعيم فكرة الهجنة و الخلاسية في مجموعته الشعرية المعنونة « غضبة الهبباي » :

كذاب الذي يقول في السودان إنني الصريح
إنني النقي العرق، إنني المحض
أجل كذاب إلى آخر النص . . . . » [27] .

و النور عثمان أبّكر شاعر آخر من رواد مدرسة الغابة و الصحراء يُسهم بدوره في فكرة العودة إلى الجذور في مجوعته الشعرية الأكثر تأثيراً المعنونة ب « صحو الكلمات المنسية :

هذا مخاض النار فأحتطبوا جذور منابع في الصخر،
من أعماق ليل الغاب، في قبو الخرافات الأول،
هذا مخاض النار يفترش الشواسع من بيادر عمرنا
وعياً، نداءً للحياة طليقة .

---

٢٤ . لتأملات ذاتية ممتازة عن تاريخ مدرسة الغابة و الصحراء نشرت مؤخراً ، أنظر محمد المكي إبراهيم ، في ذكرى الغابة و الصحراء (أم درمان : مركز عبدالكريم ميرغني ، ٢٠٠٧)

٢٥ . خير مثال لحل شعري لإشكالية الهوية بالتشديد على المكوّن الإفريقي في إطار المكوّن العربي نجده في شعر محمد الفيتوري . أنظر ديوانه ، عاشق من إفريقيا

٢٦ . محمد المكي إبراهيم ، من ديوان أمّتي، (الخرطوم ، وزارة الثقافة و الإعلام ١٩٦٩ ص ١٢٣ .

٢٧ . صلاح أحمد إبراهيم ، من ديوان غضبة الهبباي، ص ٤٥ ،دار الثقافة، بيروت ١٩٦٥ .

المجد للموتى بعصر الكهف و الناب المعذب بالأمل
المجد لكم ، حبلى العيون بشمس إفريقيا تريق دمائها
خبزا و زهر [28]

هنالك أيضاً مجموعة أخرى ذات توجهات يسارية من الكتاب و المبدعين و الفنانين السودانيين تربطهم علاقة غائمة بجماعة « الغابة و الصحراء » ، و قد اتخذت هذه الجماعة الإله « ابادماك » رمزاً لها (و هو مقاتل برأس اسد يعود تاريخه إلى مملكة مروي السودانية القديمة و هو إله الحرب و الخصب و الفنون) .[29] تحيل هذه المجموعة إلى صياغة مختلفة لإشكال الثقافة و الهوية السودانية تشخص ببصرها إلى أغوار التاريخ السحيقة إلى ما قبل تسييد الإسلام و العروبية في المنطقة . تطوّر المنظور الفكري الذي تطرحه هذه الحركات في مجمله تدريجياً إلى ما لخصه أحمد الطيب زين العابدين في مفهوم « السودانوية » ، و هي في تعريفه عملية تخلّق ثقافي طويلة المدى عبّر خلالها السودان إلى تشّكل روح قومية متفردة تعتمد في جوهرها على مبادئ الهجنة و استمرارية الثقافات على امتداد وادي النيل . و هي في نهاية التحليل بمثابة تتويج نهائي لعملية تداخل طبقات مختلفات من عناصر الواقع الديني و الإثني و الاجتماعي– الاقتصادي و الفني ، و التي استمرت منذ آلاف السنين في السودان . و يفسِّر زين العابدين هذه الطبقات المتراكمة من عناصر الواقع باعتبارها القاسم المشترك الذي يضفي عنصر الفرادة على الثقافات السودانية ، رغماً عن اختلافاتها المائزة فيما بينها ، مقارنة بغيرها من الثقافات المجاورة في أفريقيا و العالم العربي .[30]

العودة إلى « مدرسة الخرطوم » و الفنانين الآخرين هو في الواقع شروع في محاولة لتقصّى مآلات الحركات الحداثوية في مرحلة ما بعد الاستعمار في السودان . ومثلهم مثل أعضاء مدرسة « الغابة و الصحراء » ينتمي هؤلاء الفنانون إلى طبقة الصفوة الجديدة في سودان ما بعد الاستعمار و الذين نهضوا من رماد مرحلة الاستعمار ليجدوا انفسهم ما

---

٢٨ . من ديوان صحو الكلمات المنسية ، للنور عثمان أبّكر (الخرطوم دار جامعة الخرطوم للنشر ١٩٧٢) ص ٥٥

٢٩ . كان أغلب أعضاء جماعة أباداماك من الماركسيين و ذوي الميول يسارية أيدولوجياً . أباداماك هو إله من آلهة مملكة مروي القديمة تم العثور عل تمثاله في معبد بالقرب من منطقة المصورات الصفراء و منطقة النقعة الأثرية (و يعود تاريخ بناءها إلى القرن الثالث قبل الميلاد) يقع الموقعين شرق الشلال السادس في شمال السودان . يشير النص الذي وجد في الموقعين إلى أن أباداماك هو الإله الرأس للنوبة .

٣٠ . أحمد الطيب زين العابدين ، « السودانوية، في مجلة الثقافة السودانية العدد ١٥ ، يوليو ١٩٩٨ ، صفحات ٣٠–٣٥

بين مطرقة حشود المناطق الريفية التقليدية الضخمة و عمال المراكز الحضرية الناهضة، حيث احتفظت المجموعتان بثقافاتها و هوياتها كاملة غير منقوصة بمحاولات تمثُّل ثقافة المستعمر ، و بين طموحاتهم الحداثوية المغروسة في تربة النظام التعليمي الموروث من الاستعمار ، مع ما يرتبط بذلك من عمليات تحوّل ثقافي لصالح الثقافة المهيمنة كما هو معروف في حالة الاستعمار ، دون أن يتزعزعوا قيد أنملة عن وضعهم هذا.[٣١] و كما قال أميلكار كابرال : أنهم سجناء تناقضات واقعهم الاقتصادي والثقافي » . [٣٢]

لقد واجه فنانوا « مدرسة الخرطوم » وضعاً شبيهاً بما ذكر أعلاه من المفارقات الهووية، و نشطوا في الانضمام إلى الجهود المبذولة لتخليق روح قومية جديدة لما يمكن أن يسمى بالهوية السودانية و ذلك في مجال الفنون البصرية . تمحور همهم ، كما كان حال رفقائهم الشعراء و كتاب الرواية و النقاد من مدرسة « الغابة و الصحراء » ، في خلق جمالية و فن « سوداني « . و لذلك نشأت علاقة وطيدة بين الرواد من أعضاء « مدرسة الخرطوم » الفنية مع معاصريهم من أعضاء « مدرسة الغابة و الصحراء « الأدبية.[٣٣] كان السؤال الرئيسي هو إلى أي مدى يتوجب على الفنان أن يلتزم بضرورة التخلص من التاثيرات الغربية و الأجنبية الأخرى من أجل انتاج فن سوداني خالص و فريد.[٣٤]

لابد لنا من التأكيد على إن اسلوب و جماليات الصلحي تطورت في إطار الهم المشترك مع رفقائه في « مدرسة الخرطوم » مثل تاج السر أحمد و أحمد محمد شبرين. وعلى سبيل المثال، أهتم شبرين اهتماماً بالغاً ، مثله في ذلك مثل عثمان وقيع الله،

٣١. هذا التهميش و ما يترتب عليه من الدعوة إلى « العودة إلى الجذور « الذي تتميز به أغلب الحركات الفكرية في العالم الثالث في مرحلة ما بعد الاستعمار يُشكّل الدراما الثقافية – الاجتماعية للنخب الاستعمارية أو للبرجوازية المحلية ، أنظر أميلكار كابرال ، « دور الثقافة في النضال من اجل التحرر « في كتاب الرأسمالية و الإمبريالية : مجموعة مقالات ، مجلد رقم ١ (نيويورك : أنترناشنونال جنرال ١٩٧٩) صفحات ٢٠٥– ٢٠٧ ، أنظر أيضاً فرانز فانون ، المعذبون في الأرض ، (نيويورك ، قروف للنشر ، ١٩٦٣) ص ٢٤٨ .

٣٢. أنظر أميكار كابرال ، ، « دور الثقافة في النضال من اجل التحرر « في كتاب الرأسمالية و الإمبريالية : مجموعة مقالات ، مجلد رقم ١ (نيويورك : أنترناشنونال جنرال ١٩٧٩) صفحات ٢٠٦ يقول كابرال بصدد هذا التهميش ، « يتم الشعور به فقط على قمة الهرم الاجتماعي – الهرم الذي خلقه الاستعمار – و يتأثر به بصورة مخصوصة عدد محدود جداً من العمال في المراكز الحضرية »

٣٣. و كمثال على هذه العلاقة الحميمة بين الفنانين و الكتاب تنفيذ الصلحي للرسوم الايضاحية للطبعة الأولى من روايتي الروائي السوداني الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال « و « عرس الزين « .

٣٤. سوندرا هيل ، « موسى خليفة السوداني » مجلة الفن الأفريقي المجلد رقم ٦ العدد ٣ أبريل ١٩٧٣ ، ص ١٤ .

بتصوير أشكال الحروف كما لو أنها عناصر أشكال حية . أتخذت الحروف العربية في أعمال شبيرين ما أسماه بنفسه : قيمة تشكيلية جمالية . و كلغة للقرآن، اتخذت العربية بعداً مقدساً على مر العصور ، و لكن ذلك لم يتناقض، بالضرورة ، مع إي مسعى فني لإعطائها الدور الأساسي الذي لعبه فن الخط العربي في جماليات و أسلوب أشكال الفن الإسلامي الكلاسيكي . يستخدم شبرين إمكانيات الخط العربي الجمالية في إطار سوداني متأفرق ، إذا جاز لنا التعبير، حيث يقول « هو عبارة عن خليط من التصاوير ، إفريقية–عربية و إسلامية » [٣٥] توزعت حروف ذات صبغة عربية على نسق الخط الكوفي على خلفية بلون واحد محايد في عمله المبتكر بالقلم و الحبر و المعنون « تجريد خطوطي » عام ١٩٦٥ كمثال ساطع لما ذهبنا إليه للتو. لا يمكن تبيّن الأحرف بصورة جلّية حيث يعمد الفنان إلى تقصير خطوط الحروف أو إطالتها إو ضغطها إو توسيعها بحيث تندغم بصورة نهائية كجزء متكامل في موضوع العمل التجريدي. و في العمل المنفذ بألوان الزيت و المسمى « رسالة » ١٩٦٦، أدخل شبيرين موتيفات إسلامية تقليدية ذات بعد زخرفي تشتمل على أشكال مثل الورود و الهلال و تصاميم الآرابيسك الشبيه بأوراق الشجر بالإضافة للخط. . و كما نرى في أعمال الصلحي ، يركز شبيرين على الاستخدام الرمزي للألوان كما تبدو على الطبيعة في السودان. يرمز اللون الأزرق و الأخضر المائل إلى الأزرق إلى النيل الأزرق : و الأحمر و الأصفر و البنّي للأرض و المعمار السوداني التقليدي.[٣٦]

احتلت « مدرسة الخرطوم » فضاء الفن التشكيلي طوال عقد السبعينيات و بداية عقد الثمانينيات . و رغماً عن تسيدها الموقف ، إلاّ أنها ووجهت بتحديات جادة و كبيرة تطعن في تسييدها الفضاء التشكيلي، و ذلك من قِبل مجموعة من الفنانين الشباب ، حينها. من بين هؤلاء الشباب الذين حاولوا ا الابحار بعيداً عن روح مدرسة الخرطوم » بطرح أسلوب و تطبيقات فنية بديلة كانت مجموعة « الجماعة الكريستالية » و على رأسها الأستاذة كمالا إبراهيم إسحاق و تلاميذها بقيادة محمد شداد و نايلة محمد الطيب. بحسب ما جاء في بيانهم الشهير « البيان الكريستالي » في عام ١٩٧٨ « إن جوهر الكون هو بمثابة مكعب بللوري ، كامل الشفافية و أبَدي التحول، يتغيير

٣٥. إيفيلين أس براون ، فنون و فنانو أفريقيا المعاصرة ، نيويورك ، هارمون فاونديشن ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٩

٣٦. يعتبر شبرين مصمم و مصمم داخلي بارع فقد أنجز أعمال تصميمة لمساحات عامة مثل مطار جدة في السعودية و بعض الفنادق و الشركات العالمية في السودان . تشتمل أعماله العامة على تصميمات خطوطية كعنصر اساسي و غالباً ما يتم تنفيذها كمسطح منخفض على الخشب مع الألوان. أنظر أيضاً سوندرا هيل « موسى خليفة السوداني » مجلة الفن الأفريقي المجلد رقم ٦ العدد ٣ أبريل ١٩٧٣ ، ص ١٤ .

باختلاف موقف المشاهد .[٣٧] يقبع الإنسان أسيراً داخل هذا المكعب البللوري الشفاف بانتظار مصير عبثي المآل . تتميز طبيعة هذا المكعب بالتحوّل الدائم حسب زاوية الضوء و العوامل الطبيعية الأخرى. « تركّز جُل اهتمام الكريستاليين في العمل على وضع فكرتي « التحوّل » و « الصيرورة » في مقدمة إهتمامات الفن التشكيلي كقوى جوهرية بديلاً لسيادة « السودانوية » التي تُركّز على أيدولوجيا « العودة إلى الأصل « و التي تفردت بها « مدرسة الخرطوم » على مستوى الأسلوب و الجماليات .[٣٨]

تجلّى التحدى الأكبر لرواد الجيل الباكر من فناني الخرطوم في كتابات أثنين من الفنانين المشهورين حينها و هم بالتحديد حسن موسى و عبدالله أحمد البشير ، (الشهير ب « بولا ») و هم من خريجي كلية الفنون الجميلة و التطبيقية في الخرطوم و درس بولا على يد الصلحي . اشتهر الإثنان بميولهم اليسارية متأثرين بافكار فرانز فانون و أميلكار كابرال حول الثقافة الوطنية ، و خصوصاً فيما يتعلق بنقد الأخيرين لدور البرجوازية في العالم الثالث و المثقفين في مرحلة ما بعد الاستعمار . اتّهم حسن موسى و عبدالله بولا ، بمثابرة مذهلة، الجيل الأول من رواد « مدرسة الخرطوم » بمساندة المركزية العرقية في أطروحاتهم الفكرية و انتقدا انتاجهم الفني باعتباره محض ردة فعل للوجود الاستعماري،٣٩ و ذلك في سلسلة من المقالات نشرت بالصحف اليومية و العديد من المناقشات العامة في الخرطوم خلال الجزء الثاني من السبعينيات . يرى كل من بولا و موسى أنه كان يتوجّب على فناني مدرسة الخرطوم أن يكونو أكثر جرأة و مبادرة في استجابتهم للمتطلبات الجمالية للحداثة و المعاصرة في الفنون البصرية . و يتهمان مدرسة الخرطوم بتكريس صورة غرائبية للفن و الثقافة السودانيين ، و ذلك باستلافهم للموتيفات من الفنون و الحرف السودانية التقليدية لتلبية الرغبات الجمالية للمشاهد الغربي . يقول حسن موسى أن تركيز مدرسة الخرطوم على الاستلاف حسب الطلب من الموتيفات و العناصر الزخرفية من الثقافات السودانية التقليدية يحرمها من خلق و إبتداع أشكال و مواضيع مبتكرة في اعمالهم ، فضلاً عن أن هؤلاء الفنانون يلغون

٣٧ . للمزيد حول مجموعة الكريستالية و البيان الكريستالي أنظر : صلاح م حسن « صلات الخرطوم : القصة السودانية ، في كتاب سبعة قصص حول الفن الحديث في أفريقيا (باريس – لندن ، قاعة فلاموريان و وايت شابل ، ١٩٩٥) صفحات ١١٧–١١٨ شبي ٢٤٢ .

٣٨ . مقابلة شخصية مع كمالا إبراهيم إسحاق ، لندن ١٩٩٤

٣٩١ . للمزيد من التوثيق و الجدل و النقد حول مدرسة الخرطوم أنظر صلاح حسن عبدالله ، مساهمات في الأدب التشكيلي ، (الخرطوم مؤسسم أروقة للنشرر و التوزيع ، ٢٠٠٥)

الحقائق الثقافية الاجتماعية–الاقتصادية الحيوية للسودان باقتصارهم على استخدام أساليب و ألوان بعينها . يشترك كل من موسى و بولا في اتهام « مدرسة الخرطوم » بما اسموه « صفوية » مدرسة الخرطوم التي تقيم معارضها في أماكن مختارة بعناية فائقة لتُحظى برعاية المشاهد الغربي مثل فنادق الدرجة الأولى التي يؤمها، فقط، علية القوم من الصفوة السودانية بالإضافة إلى الأجانب من الغربيين. ٤٠ أهتم الإثنان ، موسى و بولا ، بالمزاوجة بين تطبيق المبادئ اليسارية و الاشتغال بتلبية ذائقة الجماهير « العامة » الفنية كأحد همومها المحورية كما ورد في مقال نشر حديثاً لحسن موسى تناول فيه تاريخ فكرة معرض الفن التشكيلي في السودان و علاقتها بالحراك السياسي الحديث.[٤١] يقوم معرض الفنون التشكيلية كمنصة ، في غياب الرعاية المؤسسية الحقيقية ، بإطلاق العديد من الفرص للفنون التشكيلية لتخدم الحراك السياسي التقدمي .

أتاح النقد الموجّه لمدرسة الخرطوم و ما تولّد عنه من نقاشات فرص كبيرة لإعادة التفكير في أمر الحداثوية السودانية . و على سبيل المثال، طرح حسن موسى فكرة العودة إلى جوهر الشكل البصري(الخط و اللون و الكتلة و الحجم و المساحة) كرافعة لاحتمالات مفتوحة المدى في العمل الابداعي و ذلك بديلاً عن الاستخدام المباشر للترميز اللوني و استخدام الأشكال البصرية و الموتيفات الطاغية في أعمال مدرسة الخرطوم .و اشتمل نقد المركزية العرقية التي تمثّلها مدرسة الخرطوم على نداء من أجل احترام حق الفنانين السودانيين في الانفتاح للنهل ممّا هو متاح من الفن العالمي . و قد قاد هذا النداء المفتوح إلى أن يهتم الكثيرون من الفنانين الشباب بحركات الفن الطليعي في الغرب ، و كمثال لذلك ظهرت « المفاهيمية » كما تجسّدت في أعمال و أداء الفنان محمد حامد شداد التي تنبني على التنصيب الحي بما يتيح للمشاهد رؤية العمل و هو قيد التَخلُّق . [٤٢] كما ساهم ذلك النقد في توسيع إحتمالات التجديد في الأطر الجمالية و الفكرية داخل مدرسة الخرطوم نفسها . و تجئ أعمال التجريد الخطوطي في أعمال الفنان أحمد عبدالعال كتجسيد للتوجه الجمالي و الإيدولوجي الجديد التي

٤٠ . حسن م موسى ، « في الخلفية الاجتماعية للجمالية العرقية « مجلة الثقافة السودانية العدد ٤ أغسطس ١٩٧٧ صفحات ٥٩ ، ٦٨ ، أنظر أيضاً سامي سالم : « حوار مع بولا « مجلة الثقافة السودانية العدد ٥ نوفمبر ١٩٨١

٤١ . حسن م موسى ، » حزب الفن : عندما يذهب الشعب للمعرض » ساوث أتلانتك كوارترلي ، الشتاء ٢٠١٠ صفحات ٧٥–٩٤ .

٤٢ . أنظر صلاح م حسن و أوا أوقوبيبي « .... »

تبنته « مدرسة الواحد » التي تنتمي إلى الاتجاه الحروفي في التشكيل،كشاهد على هذا التوسع .[43]

و مع ذلك ، لم تُسفر الانتقادات الموجّه إلى مدرسة الخرطوم عن نقاش مستفيض يتمثّل في كتابات نقدية فنية منشورة ،كما كان متوقعاً. الاستجابة النقدية الوحيدة التي تستحق التوقف عندها من رواد مدرسة الخرطوم جاءت من قبل إبراهيم الصلحي نفسه الذي اشترك في حوار مستنير و مؤثر مع الفناين السودانيين الشباب حول قضايا الهوية و الفن التشكيلي و النقد الفني في السودان. من أكثر منعطفات هذا النقاش الثّر إثارة للاهتمام تلك المراسلات التي استمرت لأكثر من عقد من الزمان (بدأت في العام ١٩٩٣) بين الصلحي و حسن موسى، و التي وثّق لها الصلحي بعناية فائقة في كتاب قيد النشر و الذي يكشف عن نقاش مستفيض و عميق ينطوي على قدر عالٍ من الحساسية في مقاربة هموم الفنون التشكيلية و الحداثة و الحياة الثقافية في السودان و أفريقيا و العالم بأسره. [44]

ربما انطوت العديد من ممارسات فنانيي مدرسة الخرطوم على سمة ما من ملامح المركزية العرقية أو اشتملت على رؤية تتسم بدرجة عالية من النظر برومانسية فكرية أو حتى قومية للماضي . على كل حال، لا يمكن دحض هذا الميل الإيديولوجي الواضح على أنه محض انتهازية تسير على هدى النمط العام للنخب الوطنية الإفريقية في مرحلة ما بعد الاستعمار . عادة ما يتم التعبير عن التعامل مع الوضع الاستعماري و أزمة الهوية التي تنتج عن ذلك الوضع ، في مجال الفنون و الأدب، في صورة سعي دوؤب لا يفتر ،يقارب حسو الطائر، عن الجذور المشتركة ل « ثقافة وطنية» ما و البحث عن إرث مشترك من الرموز و الصور و الاستعارات و الأخيلة ، التي تسمو فوق التوترات العرقية التي فجّرها التحديد الاعتسافي ، من قبل المستعمر السابق ، لحدود الدولة الأفريقية الوطنية المستقلة. كان هذا السعي استجابة ضرورية و قابلة للاستمراية لمواجهة الضغوط الكبرى الناتجة عن الثغرات الهيكيلية التي لا يمكن تجاوزها بين المُستعمِر و المجتمع المُستعَمَر . بينما يتطلب التعامل مع حقائق و واقع

٤٣ . للمزيد حول « مدرسة الواحد » و بيانهم التأسيسي أنظر كتاب سبعة قصص حول الفن الحديث في أفريقيا (باريس – لندن ، قاعة فلاموريان و وايت شابل ، ١٩٩٥) صفحات ٢٤٤–٢٤٦ ، أنظر أيضاً صلاح حسن عبدالله ، مساهمات في الأدب التشكيلي ، (الخرطوم مؤسسم أروقة للنشرر و التوزيع ، ٢٠٠٥)

٤٤ . الكتاب الذي سينشر قريباً باللغة العربية تم تحريره إبان إقامة الصلحي في جامعة كورنيل في مركز أفريكانا للدراسات و البحوث في الفترة من ٢٠٠٦ إلى ٢٠٠٨ .

ما بعد الاستعمار بأن تُحدد كل طبقة اجتماعية محلية من السكان الأصليين موقعها قياساً على المعيار الغربي و الحقائق الدولية الأخرى ، حيث عمدت القوى الاستعمارية على موضعة السكان الأصليين من غير الغربيين في درجة أدنى ذات خصوصية إثنية و وطنية داخل إطار الوضع الاستعماري الذي يدعّى الكونية . النظر إلى الأمر في إطار هذا التحليل لا يعني التبرير لمواقف مدرسة الخرطوم و لكنه السبيل الوحيد لتفسير و فهم دعواها لابتداع فن و جماليات تشكيلية سودانية خالصة .

بالرغم من اعتماده الثابت على التأثير التأسيسي للموتيفات السودانية كنقطة انطلاق في أعماله التشكيلية ، ظل الصلحي يتعامل بسهولة و يسر مع معطيات النظرة الحداثوية و العالمية التي تبدو متناقضة ظاهرياً مع الطرح الجمالي و الفكري لمدرسة الخرطوم. استقر هذا المنظور الذي يقبل الآخر المختلف في جميع كتابات الصلحي و تصريحاته المعلنة حيث قال ذات لقاء[45] : « غادرت السودان ثم عدت. ثم فجأة بدأت أنظر من حولي بدأت أبحث عن شئ ما ، عن أشكال نمطية، لقد كنت دوماً مفتوناً بالأشكال النمطية في الصناعات الحرفية التقليدية في السودان، و بما يبدعه الفلاحون البسطاء من نقوش و زخارف و تلوين. و فجأة أدركت كل ذلك الجمال على حين غرّة، كأن تتلقى ضربة قوية مباغتة. لقد تعايشت مع كل ذلك الجمال طوال حياتي دون أن أبصره في حقيقة الأمر . كان عليّ أن أسافر للخارج و العودة مجدداً بنظرة مغايرة للأشياء . حدث كل ذلك عندما بدأت أتبصر في كنه الأشياء من حولي ــ لقد تجولت في السودان طولاً و عرضاً أتبصّر فيما حولي من أشياء و أشكال يبتدعها الناس في بيوتهم ، أسرّتهم و مصاليهم ، تبصّرت في الطريقة التي يضعون بها السروج على ظهور جمالهم أو ثيرانهم. و أفتتنت بكل ذلك بصورة لا تُصدق . و بدأت في تدقيق الملاحظة و بدأت بالرسم. »

لتفسير طغيان الألوان الترابية الجافة في أعماله التجريبية المبكرة في التلوين ، بعد أن عاد إلى السودان في بداية الستينيات، يعلن الصلحي : « أجد اللون في خصوصيته، يبدو كأنما هو لون تراب بلدنا ، و ربما كا ن ذلك هو السبب وراء شعوري بأن هذه الخلطة اللونية سودانية في المقام الأول. » [46] رغماً عن إفادات الصلحي بأن

٤٥ . إبراهيم الصلحي « مُلوّن من السودان» « الفنون الأفريقية ، الخريف ١٩٦٧ المجلد رقم ١ صفحات ١٦– ٢٦ ؛ ٧٠–٧١ ؛ ٢٦ .

٤٦ . إبراهيم الصلحي « مُلوّن من السودان» « الفنون الأفريقية ، الخريف ١٩٦٧ المجلد رقم ١ صفحات ١٦– ٢٦ ؛ ٧٠–٧١ ؛ ٢٦ .

أعماله صارت أكثر « سودانيةً » مما مضى، كنتيجة مباشرة لهذه التجربة، إلاّ أن أعماله لم تنحصر على وجه الخصوص في هذا الفهم الضيق و الخاص للوطنية . و كما يجادل : « رغماً عن قولي بأن أعمالي تبدو الآن سودانية من حيث محليتها و نكهتها ، إلاّ انني لا أتعامل مع الأمر من منظور المحلية – بمعنى أن أعمالي « تُمثِّل الفن السوداني ــ إذ لا وجود لشئ يعرف بأنه « فن سوداني » ، بل أعني ، أنها نتاج لما يستطيع أن يقدمه شخص قادم من السودان . » [٤٧]

ترعرع و تطوّر الصلحي الفنان في رحم هذه المجموعة من الفنانين و كان بكل تأكيد واجهة لمدرسة الخرطوم. في بحثه المثابر عن رؤية جمالية مبتكرة و جديدة، سعى بإلحاح لرفد أعماله الفنية بعناصر شتى من الثقافة السودانية بخلق علاقات توتر متوازن و ابتداع مقابل بصري لدعاوى مدرسة الغابة و الصحراء الأدبية .يشتغل الصلحي ، في أعماله، على نسخ تراكيب و بنيات مثل الخط العربي و رموز هيروغلوفية مستقاة من التماثيل و عناصر العمارة القديمة في المنطقة و صبّها في قوالب حديثة . و هكذا نجح في مزج التقليد بالحداثة بإبداع تصاوير ملّونة جذابة و أيضاً في الأعمال المنفذة بالأسود و الأبيض. سواء في المحتوى أو في الشكل ، يعكس التوتر الخلاّق في حداثوية الصلحي التعبير عن ، و تحويل، أفكار مختلفات من مصادر معاصرة و قديمة ، من كل من أفريقيا ، ومن الحضارة الإسلامية و العربية ، و من الحضارات النوبية و القبطية ، إضافةً للتأثيرات الغربية على الفنون و الثقافة السودانية.

لا شك في أن الصلحي كان من الرواد المؤسسين لمدرسة الخرطوم ، إلاّ أن ذلك لا يعني أن نحكم علي أعماله بمعايير تلك الحركة الفنية فقط. يتوجب علينا، إذن، أن لا نقرأ أعماله حصرياً في الإطار الوطني الضيق لمدرسة الخرطوم ، فقد نجح الصلحي تماماً في تجاوز أُطُر مدرسة الخرطوم الضيقة في تطبيقاته التشكيلية. لم تكن ذخيرة الصلحي البصرية محصورة في السودان كمرجع فقط، بل تعدّت الحدود الوطنية لتعانق عناصر أو موتيفات ذات جذور قارية أفريقية. بمعنً آخر ،يمكن القول أن الصلحي تبنى رؤية أفريقانية في ممارساته و تطبيقاته التشكيلية و في آفاق اهتماماته الجمالية. ببصيرة نافذة قادرة على التنبؤ بموجات العولمة العاتية و محو أهمية الجغرافيا، بذل الصلحي جُلّ جهده و وقته في تذويب التناقضات التي غلّفت الفن التشكيلي كمصدر أساسي للإنتاج الثقافي. بالاعتراف بذلك ، خصص وقته بالكامل للعمل على إنجاز ما يمكن تسميته بالفن التشكيلي السوداني الحديث و الجماليات السودانية الحديثه و المرتبطان

٤٧ . إبراهيم الصلحي « مُلوّن من السودان» « الفنون الأفريقية ، الخريف ١٩٦٧ المجلد رقم ١ صفحات ١٦– ٢٦ ؛ ٧٠–٧١ ؛ ٢٦ .

بمجتمع الفنان المحلي و العالم بأسره ، في نفس الوقت. و من ذلك يمكننا التشديد على حقيقة أن اهتمامات الصلحي الفكرية و الفلسفية الجمالية لم تنمو و تتطور بمعزل عن التيارات المتقاطعة للحداثوية العالمية . و باستعراض سيرة الصلحي الفنية في السنوات التالية لتلك الفترة سيعزز هذا الاستعراض من تطبيقات الصلحي الرؤوية الحداثوية و يوضح الكيفية التي ساهمت بها تجربته في تشكيل فهمنا للحداثوية السودانية و الإفريقية و العربية ، على حد سواء.ما زالت الحاجة مُلّحة أن نتفهم الحداثوية كتطبيق يتراءى في العديد من المفردات البصرية و اللغات الجَمالية ، و التي توسّع من سردية الحداثوية العالمية الراهنة.و كما أوضحت من خلال جهدي المتواصل لحل إشكالية مفاهيمية الحداثة ، تبدو هذه الفكرة التي ترى الفن» الأصيل » أو المحلي، بمنظور كوني حداثي، ذات أهمية مركزية لمجمل سناريوهات الانتاج التشكيلي في أفريقيا المعاصرة.

إبراهيم الصلحي محلياً و عالمياً :

يحتل إلتزام الصلحي التام بعمله التشكيلي و بكتاباته الوفيرة على مرّ السنين مكان الصدارة في إنجازاته المتعددة . لا يمكننا إطلاقاً حصر إبداعه التشكيلي في إطار مجال بعينه ، كما لا يمكننا أيضاً أسره في أسلوب محدد جامد. وضع الصلحي داخل الإطار الضيق للمعايير الجمالية المحددة لمدرسة الخرطوم في بداياتها الأولى لا يمكن بأية حال أن يعكس عمق و أهمية مجمل أعماله، إذ إن الصلحي فنان متعدد المواهب و الغوايات ، حيث جرّب ، على مدى تجربته الفنية الطويلة ، العديد من أجناس الابداع الإنساني خارج نطاق الفن التشكيلي. لقد عرف الناس في السودان إبراهيم الصلحي صاحب « بيت الجاك » ، و هو برنامج تلفزيوني قام بإعداده و تقديمه على التلفزيون القومي للسودان خلال النصف الأول من سبعينيات القرن الماضي. «بيت الجاك» برنامج تلفزيوني يقدم في شكل مجلة اجتماعية–ثقافية و ساهم في عكس ملمح آخر من ملامح شخصية الصلحي المتعددة ، إذ عَرَفه الناس خلال هذا البرنامج كفنان طليعي ، خصوصاً من خلال الفقرات التي اشتملت على أداء درامي يتم ارتجاله بصورة تلقائية خلال عرض البرنامج. لقد كان من أكثر البرامج التلفزيونية جسارة و اقتحاماً، حطم العديد من المحرمات و القيود التي وسمت نفسية مجتمع السودان المحافظ. و لم تكن مفاجأة أن يتعرض البرنامج لمقص الرقابة تحت قبضة نظام الجنرال جعفر نميري الدكتاتوري. لم يطرق البرنامج ارضاً بكراً من حيث المحتوى فقط ، بل أيضاً في تقمُّص الصلحي لأدوار شخصيات متعددة مرتبطة بموضوع كل حلقة على حدة.لقد كان البرنامج ، في تحليل ما ، فضاءً رحيباً و فرصة مواتية سمحت للصلحي بتجريب

مهاراته و مقدراته في التمثيل ، كما عكس جانب من شخصيته المغامرة في زمن ما زال التلفزيون ،كأداة إعلامية ، جديداً تماماً. تجسدت مهارات الصلحي التمثيلية مجدداً في أداءه لدور شيخ الحنين الصوفي في الإنتاج السينمائي لرواية الطيب صالح « عرس الزين» و قد كان الفيلم من إخراج المخرج الكويتي خالد الصديق.

أمتدت مسيرة الصلحي التشكيلية لأكثر من خمسة عقود من التجريب المستمر على مختلف الأساليب و الخلطات اللونية و المفردات البصرية، إلاّ أن علامته الفارقة كانت في الأسلوب الخطوطي الذي تميّز به في أغلب أعماله التشكيلية، من حيث يعبّر الخط عن المزج الفطري بين الروحانية و الوعي الاجتماعي الإشكالي و التي وسمت جل أعماله بسمتها المتفرد. شهدت مسيرة الصلحي الفنية العديد من التحولات التي تميزت بالتداخل الكبير بين مراحلها المختلفة ، و سأحاول أن أوضح تلك التحولات فيما يلي من نقاش يتمركز حول مختارات من أعماله.

تميزت مجمل أعمال الصلحي بأنها دائماً ما تحمل بذور طلاق أسلوبي ، ليس فقط من الفن التشكيلي السوداني أو الأفريقي ، بل أيضاً تعتبر مفارقة مقبولة للإرث المدرسي الحداثي الذي نهل منه إبان دراسته في مدرسة إسليد في إنجلترا في أواخر الخمسينيات ، أو طوال إقامته في أوربا و الولايات المتحدة خلال الستينيات و السبعينيات من القرن الماضي. و يقول الصلحي في ذلك: [48] « كانت الفترة الممتدة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦١ مرحلة نشاط محموم بالنسبة لي ، حيث كنت أسعى وراء تحديد هويتي الشخصية و الثقافية . كنت قلقاً بصورة كبيرة رغماً عن تمتعي بكل ما يرغب فيه المرء من مزايا: عائلة متماسكة و ثلاث أطفال و وظيفة ممتازة في مدرسة الفنون ...استوديو للرسم جيد الاعداد في المدرسة و في المنزل أيضاً. هذه السنوات، كما اتضح لي لاحقاً، كانت حبلى بالتغيير و التحولات الكبيرة التي مررت بها فيما يتعلق بعملي التشكيلي.»

واجه الصلحي تحدياً تحدياته الحياتية الكبرى متمثّلة في عنصرين بعينهما ، كان لهما قيمة كبرى في مجمل أعماله التشكيلية. لقد نما و ترعرع الصلحي و هو يرى هذه العناصر التي كانت تشكّل وجوداً دائماً من حوله ، في البيت و البيوت الأخرى و المتاجر و الأماكن الأخرى، بدون أن يستبصر جوهرها حقيقةً و لا يعيرها ما تستحق من أهمية باعتبارها « البديل الأكثر استحقاقاً في أسر مخيلة شعوب السودان الشمالي و لفت عقولهم نحو مستوى من الجماليات يستقيم و يتناغم تماماً مع ثقافاتهم و بيئتهم

٤٨. إبراهيم الصلحي : مذكراتي (مخطوطة لم تنشر بعد ٢٠٠٥)

الطبيعية» [49] هذان العنصران هما بالتحديد الخط العربي و الموتيفات الإفريقية الزخرفية.

و نتيجة لما سبق قوله ، اتّسمت مرحلة ما بعد تجربة الدراسة في إسليد باختلاف و قطيعة تامة مع ما قبلها من أعمال فنية مثل « بورتريه إمرأة» ١٩٥٤ . يعكس هذا التلوين المنفذ بألوان الزيت خلال دراسته في إسليد إتقان الصلحي التام للمهارات المستقاة من التدريب الأوربي الطابع، بحيث يمكن أن يندرج بسلاسة تامة ضمن أعمال رفقائه الأوربيين حينها دون تمييز يذكر. و يمثل هذا العمل مجمل الأعمال التي انتجها فنانو مدرسة الخرطوم و الفنانون الأفارقة الآخرون في مراحل تكوّنهم الأولى. يعكس هذا العمل المبكّر نمط التدريب المتاح حينئذ لتنفيذ البورتريه داخل الاستديو في كلية الفنون الجميلة و التطبيقية في الخرطوم أو في أي معهد آخر في بريطانيا، حيث ذهب معظم الرواد السودانيون لتلقي دراساتهم العليا.

تميزت أعمال الصلحي الأولي بألوانها الهادئة الترابية و بحيث تسود الخطوط و الأشكال البسيطة موضوع اللوحة . هذه الفترة امتدت من أوائل الخمسينيات و حتى منتصف السبعينيات من القرن العشرين ، و التي صنفها الصلحي بنفسه إلى مرحلتين.

و يوضح الصلحي ذلك بقوله: « أقتصرت خلطة الألوان التي استخدمها على ألوان خابية داكنة يكثر فيها الأسود و الأبيض و البني المحروق و المغرة الصفراء ، و التي تشابه لون التراب و ألوان الناس في المنطقة التي نعيش فيها من السودان.» [50] ترمز الألوان الترابية إلى طبيعة السودان كما ذكر أعلاه، بما يحيل إلى الرابطة الفكرية و الإيدولوجية بين الصلحي و مدرسة الغابة و الصحراء الأدبية و تعطي مثالاً للأسلوب الذي اجترحه للارتباط بهموم عصره الكبرى المتمثلة في خلق جمالية سودانية متفردة.

خلال المرحلة الثانية من هذه الفترة ، و التي تميزت بالقصر و كثافة العمل، و التي امتدت حتى آواخر السبعينيات، صار ت أعمال الصلحي ذات منحى تأملي و موغلة في تجريبيتها باستخدام ألوان براقة و دافئة و أشكال تجريدية لأناس و حيوانات تنفذ في إطار تصميمات هندسية. عمد الصلحي في هذه المرحلة إلى اخضاع أشكال الدوائر و المربعات البسيطة ، و التي ميّزت موضوعات أعماله الباكرة ، إلى المزيد من التجريد و الارتجال سعياً وراء ما أسماه بالاحتمالات المفتوحة على مصراعيها . لجأ الصلحي في أعمال التلوين و الرسم التي تمثل هذه المرحلة الثانية إلى الأشكال النمطية التقليدية و العناصر الزخرفية المتاحة في الخط العربي ، و هو تقليد ذو أهمية كبيرة

٤٩. إبراهيم الصلحي : مذكراتي (مخطوطة لم تنشر بعد ٢٠٠٥)

٥٠. إبراهيم الصلحي : مذكراتي (مخطوطة لم تنشر بعد ٢٠٠٥)

في شمال و وسط السودان ، كما استخدم الموتيفات الإسلامية المعروفة مثل الهلال و تصاميم الآرابيسك. لقد أفصح الصلحي مراراً عن افتتانه الدائم بالمساحات البصرية التي يتيحها فن الخط العربي ، حيث ارتبط الخط العربي ارتباطاً حميماً لا فكاك منه بذكريات الطفولة منذ بدايات تعليمه في خلوة أبيه في منزلهم بإمدرمان ، التي أمّها الصلحي مع بقية أطفال الحي . يقول الصلحي في ذلك : « لقد تأثرت أعمالي التشكيلية باستمرار بتعليمي و نشأتي الدينية . لقد لازمني ذلك منذ البداية في إطار عائلتي و فيّ، أنه من البديهيات التي لا أفكر فيها لأنها موجودة هكذا « [٥١] و قد استفاد الصلحي أيضاً من موتيفات غير إسلامية الطابع مثل الأوجه و الأشكال التي تشبه الأقنعة و عناصر الطبيعة ممتزجة بأشكال مستمدة من الإرث الإسلامي . في صدد الدفاع عن هذا المزج، و على عكس مما هو متصور في المخيلة الشعبية الإسلامية الرافضة للإيقونات و التماثيل ،يقول الصلحي « في تحليل ما ، هي نوع من أنواع الصلاة أيضاً ، لأنك بفعلك ذلك ، كأنما تسبّح بقدرة الله على الخلق و الابداع بالتأمل و التفكُّر في إبداعه. » [٥٢]

كما هو معروف في تطبيقات فناني الحركة الفنية المعروفة باسم الحروفية في أنحاء شمال أفريقيا و المناطق الأخرى من العالم العربي، بدأ الصلحي بتفتيت الحروف العربية إلى مكوناتها التشكيلية و تجريد أشكالها بالتركيز على النواحي الزخرفية أكثر من الدلالية ، و ابتداع أشكال جديدة جراء تلك العملية . [٥٣] أتاحت عملية التجريب الدؤوب التي لا تعرف الكلل هذه للصلحي لأن يسبر غور الأشكال الإيقاعية المجردة في فن الخط ، و التي قادته لإستبصار العديد من الأشكال و الشخوص البشرية و عالم ثّر من التصاوير الفاتنة. في لوحة « الله و حائط المواجهة »(١٩٦٨)، و لوحة « الصوت الأخير» (١٩٦٤–٦٥) اللتان تمثلان مرحلة منتصف إلى آخر الستينيات ، هنالك هيمنة واضحة لأشكال حروف عربية إضافة لمركزية موتيف الهلال المشحون بالدلالة الرمزية الإسلامية في اللوحة . كأبن لأحد رجال الدين الإسلامي المشهورين ، يلاحظ الصلحي أن معرفته منذ الصغر الباكر بالنصوص القرآنية قد تكرّست لاحقاً من خلال

٥١. إبراهيم الصلحي « مُلوّن من السودان» « الفنون الأفريقية ، الخريف ١٩٦٧ المجلد رقم ١ صفحات ١٦– ٢٦ ؛ ٧٠–٧١ ؛ ٢٦.

٥٢. روبرت سيروماقا ، « حوار مع إبراهيم الصلحي» توبك العدد ٢٤ ، ١٩٦٧، صفحات ١٤–١٥.

٥٣. أنظر شربل داغر ن الحروفية العربية : فن و هواية (بيروت شركة الطباعة للنشر و التوزيع ١٩٩٠) و أنظر أيضاً شاكر حسن السعيد، الأصول الحضارية و الجمالية للخط العربي، (بغداد: ١٩٨٨)

دراسته للمخطوطات الإسلامية في المتحف البريطاني إبّان دراسته في مدرسة إسليد . أستفاد الصلحي أيضاً من الثروة الهائلة من الموتيفات غير الإسلامية من الأشكال و الأقنعة و العناصر الطبيعية الممزوجة بالأشكال المستمدة من الإرث الإسلامي.

في عمله المنفذ في مرحلة باكرة من مسيرته الفنية و المعروف باسم « الجنازة و الهلال» (١٩٦٣) ظهر اهتمام الصلحي الواضح بالتمثيل التجريدى لأشكال البشر و الأشكال المستمدة من الخط العربي . تحت ظل الهلال ، و هو موتيفة رمزية إسلامية متكررة في تصاوير الصلحي التلوينية، نرى موكب من النائحين بتعابير على الوجه شبيهة بالأقنعة يحملون نعش الميت . تحتل الشخوص ،التي تبدو كما الهياكل بأوجهها المتطاولة و النحيفة ، معظم سطح اللوحة ، بينما عمد الفنان إلى التركيز التفصيلي على الأجزاء الأكثر قدرة على التعبير في الأجساد البشرية مثل الركبتين و المرفقين بتنفيذها في أشكال حلزونية . كما عمد أيضاً إلى تضخيم عضو الذكورة بصورة مبالغة ، كما في المنحوتات الأفريقية التقليدية. [٥٤]

تكرر أسلوب تنفيذ الأشكال البشرية و التركيز المكثف على تعابير الوجوه أيضاً في لوحاته « الحمار في أحلامي» (بداية ١٩٦٦) و في «أمراة فقيرة تحمل سلة فارغة» (١٩٦٣) و « موت طفل» (١٩٦٥) . فبالإضافة إلى الأسلوب المبتكر و الأشكال الجمالية الذي استخدمت في تنفيذ هذه اللوحات ، تعتبر هذه اللوحات الثلاثة تعليقاً في غاية البلاغة و الشفافية حول الحياة و الثقافة السودانية المعاصرة ، اعتماداً على ملاحظة الفنان اللمّاحة لمجريات الحياة اليومية ، و على اهتمامه الجاد بقضايا مجتمعه و بيئته. أمّا لوحة الصلحي المعروفة باسم « الجنين» (١٩٦٤–٦٥) فتجئ كمثال ساطع على موضوعاته التجريدية المتخلّقة عن أشكال عضوية و هندسية لأشياء في الطبيعة. لقد استخدم الصلحي في هذا العمل تقنيات تلوين تعتمد على إختلافات في سطح اللوحة مما يجعل بعض الأشكال أكثر بروزاً كأنما اللوحة منفذة بتقنية ثلاثية الأبعاد.

توقفت مسيرة الصلحي الفنية لفترة محدودة في منتصف السبعينيات حيث تم إعتقاله نتيجة لإتهامه زوراً بالعمل على تقويض حكم الديكتاتور الجنرال نميري. و ترك السودان بعد أن قضى ستة شهورا حبيساً في سجن كوبر الشهير بدون محاكمة و عاش من حينها في المنفي الاختياري متنقلاً بين الدوحة في دولة قطر و المملكة المتحدة قبل أن يستقر نهائيا مع عائلته في مدينة أكسفورد في العام ١٩٩٨. ليس من المستغرب أن تترك حياة المنفى الاختياري أثرها الكبير على توجهاته الجمالية و

٥٤. م. وارد ماونت، الفن الإفريقي منذ ١٩٢٠: (بلومنتقتون : دار نشر جاكعة إنديانا ، ١٩٧٣(ص ١١٠.

أساليبه الفنية . أفسحت توجهاته التجريبية و بحثه الدؤوب عن لغة بصرية جديدة الطريق أمام أعمال فلسفية المنحى و أكثر تأملية ، كما تخلى تدريجياً عن الألوان الترابية ، التي ميّزت المرحلة الأولى ، و الألوان الزاهية البراقة في المرحلة الثانية في أوائل السبعينيات، ليبحث و يستكسف بثقة أكبر الرؤى الجمالية التي تنطوى عليها الأعمال بالأسود و بالأبيض.

و هذه الفترة تمثل المرحلة الثالثة في مسيرة الصلحي الإبداعية كما وصفها بنفسه : « هي المرحلة التي صرت فيها أكثر وثوقاً و رضىً عن النفس و أشد إطمئناناً . » تعكس هذه المرحلة في مسيرته تراكم التجارب الحياتية المضطربة التي مرّبها كما يقول : « بدأت استوعب معنى الأشياء بصورة أكثر جلاءً من ذي قبل. كانت أفكاري أكثر ترتيباً و ازدادت مهاراتي و قدراتي في التلوين. أصبحت أكثر اشتغالاً بالتركيب الداخلي للعمل و الذي أفضل أن أعبر عنه بالأسود و الأبيض. » [٥٥] لم يهتم الصلحي كثيراً بالتميز التقليدي بين التلوين و الرسم في تقاليد الفن التشكيلي الأوربي الذي يربط ما بين الشكل و اللون بالتلوين ، من جهة و بين الخطوط و الرسم من الجهة الأخرى. و يدعم الصلحي موقفه الرافض للتمييز بقوله « ليس هنالك تلوين بدون رسم و ليس هنالك ثمة شكل بدون خطوط... في نهاية التحليل يمكن اختزال كل التصاوير إلى مجرد خطوط. » و بناء على موقفه هذا ، يفضل الصلحي أن يشير إلى أعماله الأخيرة بالأسود و الأبيض المنفذة بالقلم على الورق على أنها « ظلال بالأسود و الأبيض. » [٥٦]

تكشف الأعمال التي نفذت خلال الثمانينيات جانبين يمكن إرجاعهما إلى رحلات الصلحي الكثيرة و اتصاله و تعرّفه على تقاليد تشكيلية تختلف كثيراً عن التدريب الذي تلقاه في السودان و بريطانيا. و يتمثل هذا التحول الكبير في الموضوعات و الرسومات بالأسود و الأبيض المنفذة بالقلم على الورق ، و التي ، بالإضافة إلى تنفيذها في أسطح ضخمة بحجم و نوعية الجداريات ، تحيل إلى تقليد الجداريات المكسيكية في التلوين . [٥٧] و يمكن القول بأن رحلات الصلحي المكثفة لأمريكا الشمالية و المكسيك ساهمت في خلق صلة طيبة مباشرة بينه و بين الفنانين و الحركات الفنية و الأساليب

٥٥ . مقابلة شخصية مع إبراهيم الصلحي ، أكسفورد أغسطس ١٩٩٤ .

٥٦ . مقابلة شخصية مع إبراهيم الصلحي ، أكسفورد أغسطس ١٩٩٤ .

٥٧ . زار الصلحي المكسيك في يوليو ١٩٦٢ و أمضى معظم الوقت متنقلاً بطول و عرض القطر في زيارات للمتاحف و للإلتقاء بالفنانين ، و على رأسهم دييقو ريفيرا ، و تامايو ، و سيقويروس و أوروزكو. أنظر إبراهيم الصلحي ، المذكرات (مخطوطة لم تنشر ٢٠٠٥)

التي يمكن للمرء أن يستشفها من أعماله المذكورة هذه. ابتداءً من الستينيات ، امضى الصلحي بعض من وقته في السفر إلى خارج السودان لخلق صلات مع الفنانين و أساتذة الفنون معاهد تدريس الفنون بالإضافة إلى زيارة المراكز و الأماكن المهتمة بشأن الفنون و الثقافة. يحكي الصلحي تفاصيل صلته بمجموعة اسبايرال الفنية للفنانين الأمريكان من أصل أفريقي بقيادة روماري بيردن و تضم العديد من الفنانين المؤثرين مثل هالي ووراف و إيما آموس و نورمان لويس ضمن مجموعة ضخمة من الفنانين ، لا يتسع المجال لذكرها هنا .[٥٨] يستذكر الصلحي افتنانه بفكرة مجموعة أسبايرال المهتمة بتنفيذ أعمال فنية بالأسود و الأبيض فقط كما يذكر جيداً أنه قام بتنفيذ أعمال على القماش بالأسود و الأبيض خلال الفترة التي داوم فيها على حضور اجتماعات المجموعة الأسبوعية. و علاوة على ذلك ، لم يخف الصلحي ولعه الكبير بالواقعية الاجتماعية التي تميز فناني الجداريات المكسيكيين بحيث يمكن أن نرى أثرهم الواضح على اللوحات الكبيرة التي نفذها الصلحي بالأسود و الأبيض خلال الثمانينيات.

لقد قام الصلحي بتنفيذ لوحات الثمانينيات في الغالب بالقطعة، كل لوحة على حدة، في حجم ورق متوسط كلوحة قائمة بذاتها و لكنها متصلة في تركيبها مع بقية اللوحات في المجموعة التي تم تنفيذها تدريجياً. و بتجميعها معاً شكّلت هذه الوحدات مجتمعة لوحات ضخمة الحجم و الكثافة ، و قد وصفها الصلحي على أنها «لوحات مفتوحة لا نهاية لها كما أنها تنمو نمواً عضوياً» بحيث يمكن أن تنمو و تتطور هذه اللوحات لتصير جدارية ، كما هو الحال مع « المحتوم» و التي أنجزت خلال الفترة ١٩٨٥–٨٦ . تعتبر هذه اللوحة من أروع ما أنجز الصلحي لما فيها من مهارة و رؤية فلسفية راقية ، وهي بمثابة تعليق قوي على واحدة من أهم الأحداث في تاريخ السودان السياسي الحديث. من الضروري أن نذكر هنا أن هنالك صلة وثيقة بين هذه الأعمال و بين أعمال الصلحي المبكرة حيث يمكننا أن نتتبع بسهولة افتتان الصلحي المستمر بإيقاع و تراكيب الخط و الحروف العربية في هذه اللوحات الأخيرة.

شرع الصلحي، من مقره في أكسفورد، في أواخر العام ١٩٩٨ في انتاج مجموعة جديدة من الأعمال تتميز بالعودة إلى اللوحة متعددة الألوان مع الاستمرار في تنفيذ لوحاته الكبيرة بالأسود و الأبيض بصورة متواترة . من بين أهم المجموعات في هذه الأعمال الأخيرة سلسلة من اللوحات تحت عنوان « الشجرة: دعوة للتأمل» . ترتكز هذه السلسلة من اللوحات المتعددة الألوان و العالية التجريد حول شجرة بعينها تنمو في

٥٨ . أنظر إبراهيم الصلحي ، المذكرات (مخطوطة لم تنشر ٢٠٠٥)

وادي نهر النيل في السودان تعرف باسم شجرة الحراز . تشتهر هذه الشجرة بأنها تُسقط اوراقها و تقف عارية تماماً طوال الفصل المطير ، بينما تورق و تزدهر بالخضرة اليانعة خلال فصل الجفاف . يتذكر الصلحي افتتانه بسحر هذه الشجرة و الأسطورة المتعلقة بها في المخيلة الشعبية السودانية : [٥٩] « ببساطة شديدة ، أحببت القصة التي تروى حول شجرة الحراز . تقف صلبة و خشنة على شاطئ النهر ، عارية و جافة بينما تحيط بها الخضرة من كل جانب، إنها تذكرة رمزية بما ننحو دوماً إلى تعمد نسيانه عن انفسنا »

تذكرنا سلسلة لوحات الشجرة بالتأكيد بالأسلوب الخطي المعتمد لدى الصلحي في مرحلته الباكرة و تجاريبه التجريدية بالأشكال الخطوطية التي تميزت بها اعمال الستينيات و السبعينيات . بالنسبة للصلحي ، يبدأ العمل في إي من لوحات هذه السلسلة بتصوير يمثل الشجرة و تدريجياً تتحول إلى شكل اكثر بساطة و تجريداً ، بعضها يتم تنفيذه بالأسود و الأبيض و البعض الآخر تلويناً، مع ترك مساحات كبيرة بيضاء تماماً و ذلك من أجل تحقيق قدر عال من التبسيط يذكرنا بتجاربه الخطية الباكرة التي تشتغل على أشكال خطوطية تحيل إلى الأسلوب الحداثي و لغة التلوين . إذا ما نجح تبلور سلسلة الشجرة التدريجي ، التي احتلت أولوية لا تخطئها العين في أعمال الصلحي في التلوين الأخيرة ، في إثبات مثابرته على الانتاج ، فقد أثبتت أيضاً مقدرته الفائقة على إعادة انتاج نفسه بينما يظل، في نفس الوقت ، مخلصاً لريادته

٥٩. للمزيد من المعلومات حول جماعة إسبايرال أنظر كتالوج معرض اسبايرال ألول ، ١٩٦٥ ؛ جيني سيقيل، « لماذا إسبايرال؟ » آرت نيوز ، العدد ٦٥ ، ٥ سبتمبر ١٩٦٦ : صفحات ٥٠–٥١؛ أنظر فلويد كولمان، « المتشابه المتغيير: إسبايرال ، الستينيات و الفن الأمريكي –الإفريقي » في كتاب الإرث المشترك: فنون من أربعة أمريكيين أفارقة ، تحرير وليام تايلور و هاريييتٌ وركل(أنديانابوليس: متحف إنديانابوليس للفنون و دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٦٦) ص ١٤٩ ؛ دعا روميير بيردن إلى إجتماع في الأستديو الخاص به في نيويورك خلال فترة المطالبة بالحقوق المدنية في أوائل الستينيات لمناقشة دور الفنانين السود و قضايا أخرى. تشكلت جماعة إسبايرال في الخامس من يوليو ١٩٦٣ كنتيجة لذلك الاجتماع . كما ورد في الكتالوج الخاص بمعرضها الأول ، تم تسمية المجموعة على حلزون أرخميدس الشهير الذي « يتحرك إلى الخارج ليعانق الجهات الأربعة مع الاستمرار في الصعود إلى أعلى » جمعت المجموعة عدد من الفنانين من تجريدين إلى واقعيين و يتمتعون بدينامية عالية .تحولت اجتماعتهم الدورية (مرتين في الأسبوع) إلى منتديات للمفاكرة و تبادل الآراء حول الجماليات و المعايير التشكيلية و أسئلة حول المسئولية الاجتماعية إزاء الحرية الفنية. كان هدف الجماعة هو البحث عن نقاط التلاقي التي تتيح لهم العمل معاً مع الاحتفاظ بالخصوصية الفردية كفنانين. على كل حال كان لاتفاقهم التام على ضرورة المساواة العرقية و تأكيد الهوية السوداء في مجتمع يتسيده البيض القدح المعلّى في وحدتهم. توقفت الجماعة عن العمل بعد مضي سنتان من تأسيسها بعد أن تبين للفنانين المنضوين تحت لوائها أن المعايير الجمالية الخاصة بالجماعة قد ضاقت على طموحاتهم كما انحسرت أهمية القضايا الساخنة على المستوى الاجتماعي .

في النزعة الاستكشافية و الإبداعية .

بدأت هذه الورقة بالدعوة إلى ضرورة تجاوز النزعة الإقصائية للحداثة و الحداثوية السائدة في تاريخ الفن الرسمي من أجل طرح صورة مكتملة لمساهمة الصلحي الحداثية ضمن منظور عالمي و مقارن. و قد استدعت هذه الدعوى إلى ضرورة فهم أعمال الصلحي المنجزة في سياق الحداثوية السودانية و نهوض مدرسة الخرطوم كأحدى تجلياتها البصرية . هذه الورقة ، و غيرها من الأوراق المضمنة في هذا السِفر ، أهتمت بإبراز الدور الرؤوي للصلحي كحداثي ساهم في طرح رؤى و مفردات جمالية جديدة فيما يتعلق بالإيقونية و الرمزية و التقنيات. ساهمت هذه العناصر مجتمعة في تشكيل حركة الفن التشكيلي الحديث في السودان و في أفريقيا.

يمكن للمرء ان يتكهن حول الدوافع التي حدت بالصلحي للقيام بالدور الريادي في التأسيس للحداثوية السودانية و الإفريقية. أتفكّر في هذا السؤال و أنا أتأمل في كيفية تناول الصلحي لأسطورة مذهلة تداولتها المخيلة الشعبية حول شجرة الحراز التي أوحت للصلحي بسلسلة الشجرة كما يرويها بنفسه:

« يقال أنها ظلت تقاوم المطر . يحيل المثل السوداني « حرب الحراز مع المطر » عادة إلى الشخص المتفرد . الشخص الذي يقف ضد الموقف العام للجماعة أو الممتثل لرأيها. شخص عنيد مفرد ، بهذا تذكرني (الشجرة) دوماً . [٦٠]

الصلحي ، فيما أرى ، مثله مثل شجرة الحراز ، تلك التي يسترجع سيرتها هنا في المخيلة الشعبية. و خلافاً لمن سبقوه في الحركة الحداثية في السودان و أفريقيا ، لم ينخرط الصلحي في الاشتغال بالفن التشكيلي من منطلق أكاديمي ، كما أنه لم يقبل بالدروس المستقاة من التقليد التشكيلي الحداثي لأوروبا على عِلاّتها بدون إعمال الفكر النقدي في تجلياتها و احتمالاتها. و فوق كل ذلك ، يتمتع الصلحي بدرجة عالية من التماسك الأخلاقي و الإيديولوجي، و هو قدوة يحتذى بين أقرانه من المثقفين أبناء جيله حيث ظل أميناً لرؤيته و أشواقه لعالم خالٍ من المظالم و القهر و القصور . يؤمن باعتناق عميق بمجتمع ديمقراطي حر يحترم الفنون و حرية التعبير الشخصي و يرفض بكل ما أوتى من قوة أن ينحني و يخضع للأنظمة غير المنتخبة، الفاسدة و المفسدة.

صلاح حسن

إيثاكا ، نيويورك

٦٠ . أنظر إبراهيم الصلحي ، المذكرات (مخطوطة لم تنشر ٢٠٠٥)



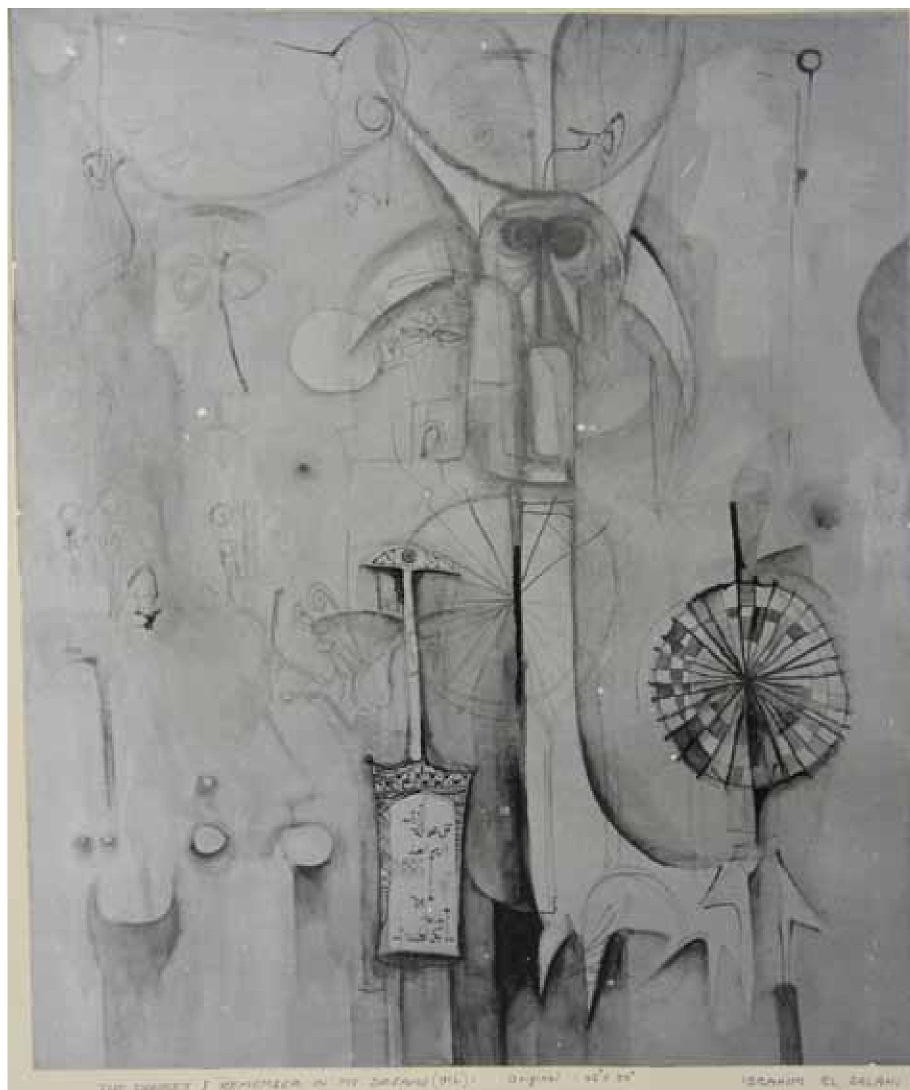
إبراهيم الصلحي،
الصوت الأخير
(٦٤-١٩٦٥م).



إبراهيم الصلحي،
بورتريه إمرأة،
(١٩٥٤م).



إبراهيم الصلحي،
الله وحائط المواجهة
(١٩٦٨م).



إبراهيم الصلحي،
الحمار الذي يَتَبدَّى لي في أحلامي
(أوائل ١٩٦٠م).



إبراهيم الصلحي،
الذي لا مَفرَّ منه
(٨٤-١٩٨٥م).



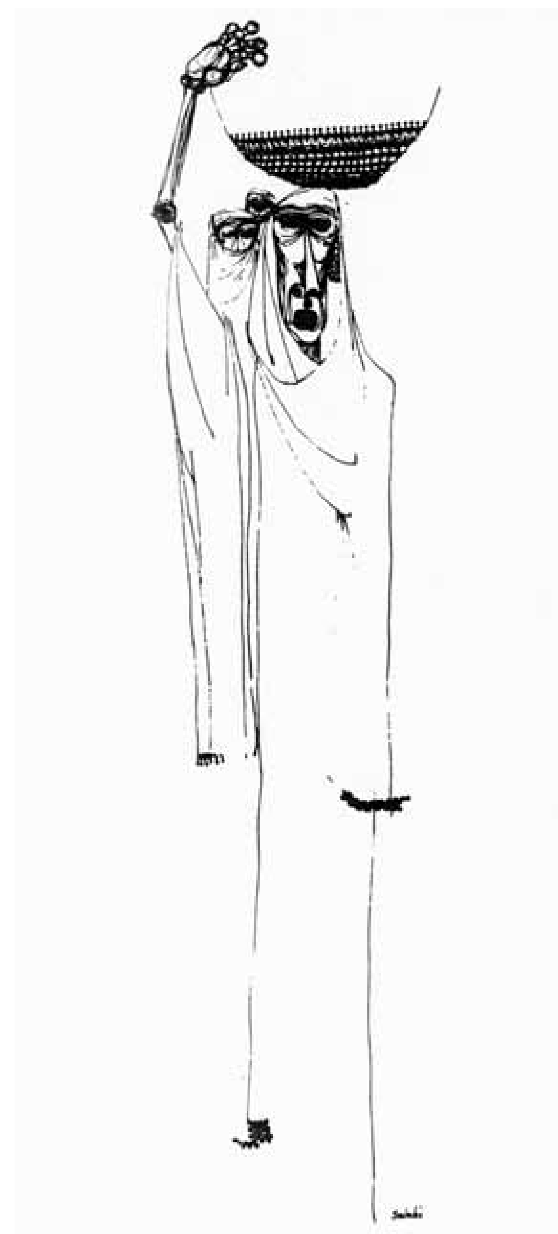
إبراهيم الصلحي،
الشجرة، رقم ٨،
سلسلة (الشجرة: دعوة للتأمل).



إبراهيم الصلحي،
الجنازة والهلال
(١٩٦٣م).



إبراهيم الصلحي،
الجنين
(٦٤-١٩٦٥م).



إبراهيم الصلحي،
النساء الفقيرات يَحمِلنَ سلالاً فارغة
(١٩٦١م).